مقدمة العدد

يطل هذا العدد على قرائه المهتمين بإطلالة مميزة من الدراسات السردية، التي تحلق في سماء الرواية العربية بشكل عام. هذا الفضاء الذي بات يفرض نفسه على النقاد والمشتغلين بعلم السرد؛ فتعددت قراءاتهم له، وتنوعت معه دراساتهم وأبحاثهم. كما تطل التداولية في البلاغة العربية في واحد من البحوث الرصينة. وحفل العدد كذلك بمجموعة من النصوص السردية الإبداعية، فاتحًا المجال لمجموعة من الأقلام الشابة الواعدة. يأتي ذلك بعد عدد الراوي السابق (28) الذي خصص بالكامل عن المسرح الذي تصادف إصداره مع اليوم العالمي للمسرح (27/ مارس)، وقد تعددت فيه الدراسات والبحوث التي تناولت أهمية هذا الفن في بلداننا العربية، ودوره في الارتقاء بذائقة الشعوب ووعيها المعرفي والجمالي، داعية إلى إيجاد المسرح، وتبوئه المكان الحقيقي واللائق به في ثقافتنا العربية،

ثم ما صحب ذلك من الدعوات إلى إنشاء الأكاديميات السعودية المتخصصة في هذا المجال. وتفرد «الراوي» بمثل هذه الفنون ليس بجديد بل هو منهج هذه الدورية في تخصيص بعض الأعداد للأنواع السردية المختلفة بن آونة وأخرى كما كان شأنها مع الأعداد الخاصة عن كل من «القصة القصيرة»، و«القصة القصيرة جدًا».

ولا يسعنا في هيئة التحرير إلا دعوة متابعي «الراوي» من مهتمين بالسرد وعلومه؛ نقدًا وإبداعًا وتجديد الدعوة لهم بتزويدنا بما لديهم من إبداعات ودراسات وبحوث وقراءات تثري دوريتهم، وتمد المكتبة العربية بمزيد من الدراسات الجادة، والنصوص الإبداعية؛ فـ «الراوي» منهم وإليهم. كما لا يفوتنا تقديم صادق التهنئة لعضو هيئة التحرير نجلاء مطري لحصولها أثناء صف هذا العدد على درجة الدكتوراه في السرد الروائي الحديث.

هيئة التحرير

الحياة.. الوجود المعيش والافتراضي

قراءة في رواية «بحجم حبة العنب»

محمد عبدالباسط عيد
(مصـــــر)

تثير رواية «بحجم حبّة العنب» - شأن كل نص جاد - سؤال الشكل وعلاقته بالموضوع؛ فتجمع الروائي إلى السيريّ، والواقعي إلى المتخيل، والتسجيلي إلى التحليلي مما يدفعنا إلى التساؤل عن دلالة هذا الاختيار وأثره على الموضوع، أو كيف أثّر هذا في ذاك؟ بالإضافة إلى طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي له وأثرها في بناء النص، وتوجيه دلالاته وتحديد تعالقاته السوسيولوجية والنصوصية... إلخ.

*

تتأسس الرواية على بنية حدَثِيّة مباشرة مجدولة ببنية أخرى أكثر تركيبا وعمقا، تمثل البنية الأولى الخط الأفقي النامي للحدث الروائي، وتترابط فيها الأحداث على نحو عِلّي، منتقلة من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) إلى (ج) وهكذا من بداية النص حتى نهايته، وتتعلق هذه البنية تحديدا بحدث اكتشاف مرض الابن زياد/ المروي له ورحلة البحث عن العلاج، بداية من العيادات الخاصة في نجع حمادي وانتهاء بالمركز الطبي العالمي مرورا بمعهد ناصر. تتجادل مع هذه البنية بنية أخرى عبر عمليات التداعي الذي

يدور في عقل الساردة/ الأم التي تحاول البحث عن الأسباب البعيدة أو غير المرئية التي أدت إلى لحظة الحاضر، أو كيف أدت اختيارات الماضي إلى لحظة الحاضر بكل ما فيها؛ مرض الابن وبؤس الحياة الزوجية والاجتماعية عامة؟ تقول الساردة:

«أثق أنَّ مرضك وليد كلّ ما مرّ بي: طفولتي الجائرة، ومراهقتي المشوشة سفر بكر إلى ألمانيا وتخليه عني، طريقة زواجي بأبيك... لا تقل إن كل هذا حدث قبل مجيئك انظر بعيني لترى ما أرى بالضبط، لتكتشف العلاقة، لتعرف أن كل ما يقع لنا في المستقبل وليد أشياء موغلة في القدم»(2).

تتشكل خيوط البنية الأولى مع حدث مرض الابن زياد/ المروي له، وتتشكل الأخرى مع بحث الأم في الماضي، ماضيها خاصة، الذي تحاول من خلاله اكتشاف العلاقة بينه وبين حاضرها وذلك عبر «مناجاة داخلية» تتوحد فيها وبها الراوية بشخصية المتكلم، وتنثال فيها أفكارها وفق قانون التداعي وليس وفق أي ترتيب عليِّ أو منطقي، وقد وجد هذا أثره في البناء الكلي للنص الذي قُدّم دفعة واحدة تنسل الحكاية من غيرها بلا أي تقسيم أو فواصل.

أنتجت هذه البنية المزدوجة بنية زمنية مكانية موازية لها، فلدينا حركة أفقية في المكان (من – إلى) ترتبط بمرض الابن زياد، ولدينا حركات أخرى يشكلها تداعي الحكي وتنوع الحكايات التي تنتجها الساردة، والملاحظ أن الأماكن تشبه محطات الانتظار، فلا قيمة للمكان في ذاته، وإنما قيمته فيما يُرّجى منه، ومن ثم تتنوع الأماكن، وتأخذ الحركة منها وإليها معنى الرحلة التي قد تكون طلبا للاستشفاء، على نحو ما نجد مع الابن زياد واستقرار الأسرة بشقة مفروشة بمدينة الشروق، ونجده مع الساردة نفسها حين رحلت أسرتها – وهي لم تزل طفلة – من القرية إلى نجع حمادي كي يستقر الأب بجوار طبيبه، وهي أيضا الرحلة التي ستقوم بها زوجة «يوسف» الألمانية إلى بلادها طلبا للعلاج، وقد تكون الرحلة طلبا للبعد ورغبة في التقاط الأنفاس ليس أكثر، وهي الرحلة التي ستقوم بها الساردة بعد أن تأكد لديها أن قدرها وقدر ابنها منحوت على حجر، وما من سبيل غير التعايش معه وليس تغييره:

«سيمنحني البعد أياما عن كل شيء قوة على العودة بقدر لا يستهان به من الإصرار على تحمل الجميع يا زياد، وبوهم إضافي عن قدرتي

عن قدرتي على تغيير شخصيتي والبدء من جديد»[3].

*

يتحدد الراوي والمروي له بشكل مباشر، فكلاهما أحد شخوص النص، وكلاهما مشدود بعلاقات مختلفة إلى مَنْ سواه من الشخوص، وإن اختلف موقع الرّاوية/ الراوي في هذه النقطة تحديدا، فهي من يحكي، وهي من تخلق العلاقات وتضع التصورات أمام المروي له الذي يقوم أولا بدور المحفز على السرد بأسئلته البريئة أو البسيطة لأمه/ الراوية كما يقوم ثانيا بدور المتلقي/ المستمع الذي تبوح له الأم – وهي تحاول الإجابة عن أسئلته – بماضيها، وما اعتراه من أحداث جعلت الحاضر موضع تساؤل الابن واستنكاره:

«لماذا أنت في واد وأبي في واد؟ لماذا تهربين من حياتك إلى كتابة القصص وخلق واقع آخر بعمل صداقات على الإنترنت؟»[4].

فالحكي هنا يقع بين «الراوية» و«المروي له» ورغبة كل منهما في «فهم» ما حدث، عبر تفكيك الماضي وتحليله، وهناك أسباب أخرى للحكي، غير أنها ترتبط بـ «الراوية» أكثر مما ترتبط بالمروي له، منها الرغبة في التسلية وقتل الوقت المزامن للحدث المباشر المرتبط بمرض الابن، ومنها الرغبة في الهروب من الواقع: «**ربما تذكري للأحداث القديمة يلهيني عن شعوري بالخجل لأني لم ألحظ أعراض مرضك سريعا»**[5].

قد تغوينا هذه التعالقات بالنظر في التعالق النصي بين البنية الإطارية هنا والبنية الإطارية في «ألف ليلة وليلة»، ومقارنة «الرّاوية» هنا بـ «شهرزاد» هناك، ووظائف الحكي هنا بوظائفه هناك. والحقيقة أن الوقوف على مثل هذه النقاط يفتح أمامنا أفقًا أكبر من مجرد الرغبة في تهجين القالب السردي المعاصر بقالب تراثي؛ حيث نلاحظ من خلال هذا التعالق التحولات التي انتقلت بها الراوية المعاصرة من وظيفة حفظ وجودها وبنات جنسها إلى وظائف أخرى معاصرة، يأتي طلب الفهم وتحليل الوقائع على رأسها، كما تحوّلت من السرد الغيري (الحكي عن) إلى السرد الذاتي الذي يهيمن عليه ضمير المتكلم بكل ما ينطوي عليه من رغبة في البوح وقدرة على اختصار المسافات بين المتخيل والواقعي، حيث يغدو السرد ميدانا للكشف الإنساني في سؤاله للتقاليد الاجتماعية والأنساق الثقافية والمؤسسات التي حرصت على التمييز بين الذكر والأنثى، والغني والفقير، واستشرى، بهذا التمييز، الفسادُ الأخلاقي وامتلأت الحياة بالمتناقضات التي يعسر فهمها فضلا عن تبريرها والقبول بها.

*

يستمر السرد، وعبر عمليات التداعي تتوالى حكاياته وانتقالاته، دون أن يعبأ بحضور «المروي له» النصي أو غيابه، كما لا يهتم بوسيلة التواصل وأداته، إن كانت اللغة الطبيعية أم نظرات العين وإشاراتها، وبذلك نكون بصدد تداخل موسّع بين الذاتي والموضوعي الذي يؤول - بطبيعة الحال - إلى تداخل بين الواقعي والخيالي. وهذا يضعنا مباشرة أمام سؤال النوع، ولكننا سنتجاوزه، ليس لأن الرواية «نوع غير منته» فحسب، ولكن لأن المتخيل - مع مثل هذا البناء وهذه التقنيات - يسدّ ثُلّمة الواقعي، وهو السبيل الأقرب أمام ذات تحاول فهم ما جرى، خاصة حين يكون ذلكً عبر عمليات التداعي والتذكر التي يعيد فيها الخيالي جبر الواقع وإزاحة تناقضاته، واستخراج رؤية ما من ركامه يمكن فهمها.

ورغم ذلك فالنص يفاجئنا بأن عمليات التداعي وإعادة تركيب الأحداث الماضية لا تستطيع أن تعيد تشكيل الحاضر أو الماضي على نحو مختلف، فحتى الخيال نفسه محكوم بشروط الواقع واختياراته:

> **«أحاول الهرب مما يحدث بالبحث عن ذكرى تلتهم وقتي، فلا أجد سوى حياتي السابقة أعيد تشكيلها كقطع المكعبات، أغير فيها كما أريد، وأتخيل شكل حياتي لو لم تحدث لي، لكنها في النهاية لا تأخذ سوى شكلها الأول، الذي حدثت به، ومنطقها المقيت نفسه»**[6].

نحن إذن إزاء خضوع للواقع رغم النفور منه والنقمة عليه، ومن هنا يمكننا أن نضع أيدينا على البنية المولدة للمتناقضات المختلفة التي عانت منها الساردة/ الأم وعانت منها معظم شخوص الرواية، ولعل المثال الأبرز على ذلك هو تناقض الذكورة والأنوثة، الذي لا يتوقف عند مجرد التمييز بين النوعين بل يتسع بضغوطه ليقترب من الهوية الجنسية، على نحو ما نجد لدى الراوية نفسها: «عندما أتذكر طفولتي **تتراقص أمامي صورة فتاة سمراء بشعر قصير يشبه الصبيان**»[7].

لقد باتت الهوية مفهوما مؤرقا ملتبسا، وهو ما تبدى في سؤال الساردة المتكرر لأمها «هو أنا بنت؟» هذا الالتباس جعل الساردة تحرص على أن يرتدي طفلها «زياد» ملابس فتيات وعندما تنهرها أمها قائلة: **«الناس مش هتعرف أنه ولد بالهدوم دي» أجيبها** ضاحكة: **«دا اللي أنا عايزاه»**[8].

وقد تأخذ الرغبة في التخلص من التباس الهوية شكلا أكثر حدة، كما في حوار أحمد/ الزوج مع زميلته التونسية التي تنازلت عن بكارتها بحب لهذا الرجل الذي أكد هويتها: «**قالت إنها وهبت هذه الزائدة اللحمية بمحبة للرجل الوحيد الذي**

أولاها اهتماما، لأن الجميع بمن فيهم أخوتها عاملوها كأنها ذكر»[9].

وهذا كله ناتج ثقافة تمييزية يقوم الجميع على رعايتها.. وهذا سبب رئيسي في التباس العلاقة بين الساردة وأمها التي تفضل أبناءها الذكور: «**كنت أحنق عليها، لأنها ترى أولادها الذكور بعين فخورة لاتراني أو عبير بها...**»[10]. لقد تنامى هذا الشعور بالحنق إلى نزوع ساديّ لا يمكن تحقيقه إلا بالانتحار والتخلص من الجسد نفسه: «**سأضحك في الأعالي عندما أرى أمي تبكي..**»[11].

وكان لهذا كله أثره على الرّاوية التي دفعها ازدواج شخصيتها بين ظاهر مستسلم وباطن رافض لهذا الاستسلام إلى تكوين عوالم افتراضية إن عبر الفضاء الالكتروني أو عبر القراءة والكتابة التي ارتبطت بسرقة سيجارة من الزوج تدخنها بعد خروجه، وهو مؤشر رمزي دال على هامش الحرية الذي مارسته بعيدا عن الأسرة وبتكتم شديد.. لكن كل هذه العادات لم تمنحها القدرة على مفارقة الكآبة «**.. لا شي قادر على أن يخفي الكائن الذي يتعفن بداخلي»**[12].

لقد بدت الكتابة سبيل وجود، قاومت الراوية سخرية زوجها منها، ومن ثم كانت الكتابة هي موضوع النقاش الوحيد الذي أخذه الزوج باهتمام، وكان أيضا هو الموضوع الوحيد الذي حسمته الراوية: «بعد صدام صغير مع أحمد خرجت على أثره منتصرة»[13].

لقد حسم الأمر إذن، الفضاء الخيالي في مقابل الواقعي، مرونة الخيال في مقابل صلابة الواقع، وإذا كان الواقع عصيًا على الاختراق والاستجابة لما نحب ونرجو فليكن الخيال بديلا وعوضا، وإذا كان من العسير على الأم أن تتقبل مرض ابنها وصعوبة شفائه، فمن السهل عليها أن تحوّل ذلك إلى كتابة رواية تضع فيها هذه المشاعر بشكل عفوي وصادق، تضعها كما هي بلا أي محسنات، في بوح يشبه ما فعلته «إيزابيل أليندي»، وكل ما ترجوه من القارئ العربي أن يغفر لها ما تقترفه على الورق كما يفعل مع الكاتبة «التشيلية».

إن التفات الساردة إلى نصها وترددها بين فقرتين تصلحان بداية للنص، وأن هذه الفقرة ستضطرها إلى تقنيات كذا وكذا في مقابل الفقرة الأخرى التي لن تضطرها إلى التقيد بهذه التقنيات..الخ كل هذا يضع المتلقي في قلب العملية الإبداعية بما هي كذلك وليس أكثر، فالسرد المضاد: «يقدم نتاجا في طور التكوّن بدل النتاج المكتمل، ويشوّش التسلسل المنتظم بتعمد خلق الفجوات والحذف والنقص ليفضح السرد ويعري أوهامه، ويخلق بعض الانقطاع بين

السرد والحكاية ليُبقي السرد على مستوى فعل القص»[14].

وبهذا ينهي النص وهم «الشفافية» الذي قد يعتبر الرواية عملا محايدا مكتملا لا يهدف لشيء غير التسلية إلى معنى أكثر تركيبا، يفسح به المجال كي يتأمل المتلقي حاضره بالنظر في ماضية، ويتأمل مدى قدرته على الاختيار في ضوء ما هو مجبر عليه.

الهوامش

(1) منى الشيمي: بحجم حبة العنب، دار الحضارة للنشر ط(1) يناير 2014م.

(2) نفسه: ص 6.

(3) نفسه: ص 384.

(4) نفسه: ص 10.

(5) نفسه: ص 16.

(6) نفسه: ص 264.

(7) نفسه: ص 11.

(8) نفسه: ص 125.

(9) نفسه: ص 144.

(10) نفسه: ص 256.

(11) نفسه: ص 165.

(12) نفسه: ص 276.

(13) نفسه: ص 280.

(14) د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ط (1) مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان 2002م، ص 106.

قراءة وتأمل في رواية «دارية» للأديبة سحر الموجي

محمود الأزهري
(مصـــــر)

«دارية» هي الراوية الأولى للأديبة الشابة سحر الموجي والرواية صادرة عن سلسلة إبداع المرأة -مكتبة الاسرة (2003م) -، وأنا لست مع الذين انتقدوا هذه السلسلة؛ لأن مكتبة الأسرة انتهجت نهجا بتقديم سلاسل متخصصة مثل: الأعمال الإبداعية، والأعمال الفكرية، والأعمال الخاصة، كما حرصت على تقديم سلاسل للمهمشين أدبيا واجتماعيا؛ كسلسلة أدب الشباب، وسلسلة إبداعات معاصرة لأدباء الأقاليم، إذن فما المانع من أن تكون هناك سلسلة لتقديم وإظهار الجيد من إبداع المرأة ولكن النقطة التي تستحق الوقوف معها ومناقشتها فهي نشر صور الأديبات في مقدمة الكتاب؛ فهذا يوحى أن الصورة لها مدخل في نشر الكتاب أو في توزيعه وهما أمران ضد المرأة الباحثة عن الحرية والمساواة ! وأما سحر الموجي فهي أديبة شابة تصنف ضمن جيل التسعينيات وظهرت ولمعت في فترة وجيزة لمعانا وظهورا فشل في تحقيقه الكثير من أدباء السبعينيات، والرواية تحكي سيرة «دارية» هذه الشابة المصرية المفتونة بالتحليق في الفضاء ومعانقة

الحلم والتعاشق مع الحرية، أما لماذا هذا الاسم «دارية» فهو أمر توضحه دارية بنفسها لحبيبها نور أولا: «بأن أبويا كان نفسه يخلف بنت مش أي بنت... لا بنت فاهمة ودارية عندها مخ وبتشغله». وثانياً: لأن «وأمي حامل سافر أبويا الهند وقابل هناك بنات اسمهم داريا» وثالثاً: «لأنه في آسيا نهران باسم داريا» إذن داريا تعني نهر. ورابعاً: وهذا التفسير يقدمه المعشوق الفنان نور «أنت عارفة إن دارية بالروسي يعنى هبه ! وتتوزع الرواية بعد الإهداء ومقدمة (لأفلوطين) على أربعة فصول: الأول بعنوان: «في محارة الروح» الذي نتعرف فيه على شخصيات الرواية والكثير من التفاصيل الحياتية لها فنتعرف على دارية وزوجها سيف من خلال الراوي العليم الذي يروي ويسرد الكثير من تفاصيل الحياة الزوجية النمطية، والذي يبدو فيها واضحا انحياز الراوي مع دارية ضد سيف الزوج النمطي التقليدي المادي المسيطر والظالم، وزوجته الباحثة عن الحرية وعن كيفية تحقيق ذاتها، إنها مازالت مسجونة في محارة روحها ولم تنعتق بعد ولكنها تسعى، ويتم الانتقال من سرد الراوي العليم إلى ضمير الأنا الذي يتحدث ويروي بلغة تصويرية عالية عن ذاته وعن حلم غامض يراه يتلخص في جسد رجل له وجه حيوان

وسرعان ما يعود الراوى العليم لتصوير العلاقة بين دارية وطفليها: أمينة وجاسر وكذلك الحديث عن جيران دارية هناء الزوجة النمطية الراضية المهتمة بالبيت -دارية أيضا مهتمة بالبيت- وهادية الفنانة والمثقفة- دارية أيضا فنانة ومثقفة وأدبية-! فهى تكتب شعراً - رغم أن ما كتب على شكل البناء الشعري في بداية الرواية ضعيف بعكس القصائد في نهايات الرواية ثم تموت أم دارية وتتصاعد الأزمة بين سيف ودارية رغم أنهما تزوجا عن حب ويتحول السرد في الرواية إلى ضمير الأنا؛ وحلم تراه دارية عن إشكالية تعرض الطفلين لسوء ثم تحضر نفتيس أخت إيزيس والمشاركة لها في جمع أشلاء أوزيريس ولا أعرف إن كانت نفتيس إلهة للصدق فقط أم لها علاقة بالكتابة والتعاويذ؟ وذلك أنه كلما حضرت نفتيس فإن دارية تكتب شعراً ! وتظهر إشكالية تحقيق دارية لذاتها من خلال كتابتها للشعر ونشرها أول قصيدة -صديقتها هادية هي التي فعلت ذلك - في مقابل استهجان سيف وبداية المواجهة معه، وتبدأ دارية في تدريب الأولاد السباحة وتدخل في منطقة الحلم لترى ذاتها منقسمة إلى قسمين ثم يتم استحضار إلهتين فرعونيتين وهما نوت الهة السماء ولا اعرف أن كانت هي نفسها الآلهة نيت الأم المقدسة أم لا ؟ وتخرج دارية بهمها

الأدبي إلى الحيز الاجتماعي من خلال مشاركتها في النادي الثقافي في المدرسة وزوجها يعترض عليه - رغم أنه يصفه بأنه عمل تطوعي جريء -! وترجع دارية للحلم بفتى أسمر جنوبي الملامح وتبدأ علاقة معه، وفي هذا الفصل نتعرف على دور والد دارية في تكوين شخصيتها، وخطاباته إليها وموقف سيف السلبي من هذه الخطابات وفشل سيف في تحقيق حلمه الخاص بسبب حرصه على الأسرة وتوفير حياة كريمة لها - حياة كريمة من عندي كتبتها بسبب إحساسي المفرط بانحياز الراوي لصالح دارية التي تحلم أنها قتلت شخصا ما، وتظهر كلمة الطلاق في حياة دارية قبل أن تنتقل إلى حلم الفتى الأسمر الذي بدأت تتشكل وتتحدد ملامحه ويلقى مباركة الأب في الحلم! ثم نقرأ حوارا عنيفا بين دارية وسيف ثم يطلبها في الغرفة وتنجح الكاتبة في الانتقال - من جدران حجرة سيف إلى رحابة عشق الحلم ثم إلى وهج الكتابة ثم خروجها من بيت الزوجية ذلك السيف القاطع الغاشم! ليبدأ الفصل الثاني من الرواية ويحمل اسم آلهة بيضاء ولابد أن أسجل إعجابي الشديد باللغة العالية المكثفة، والتصوير الشعري المصاحب للسرد، إنه فصل مشبع بالحزن ومليء بالشجن وعامر بالصدق، وفي هذا الفصل تأخذ دارية خطوات باتجاه الحرية والكتابة الأدبية وحضور الندوات والدراسة في دبلوم النقد الفني، وسنرى دارية في بيت أبيها وعلاقتها بالمكان وبأبيها - كصورة إيجابية للرجل عند دارية - الذي يأخذها في زيارة لمصر الإسلامية في الساعة الثالثة فجراً ونقرأ في هذا الفصل علاقة دارية بطفليها، وجمال الحوارات بينهم، ولنا أن نسأل عن أسباب هروب أمينة منها؟ وفشل سيف في محاولته للصلح مع دارية ورفضها، بعدها يصل حلمها مع نور للاكتمال! هذا الاكتمال الذي يصل إلى درجة العطاء، هذا العطاء الذي يظهر في اليقظة في شكل قصيدة جيدة بالنسبة لي! «ومهرة» هو الفصل الثالث من الرواية وفيه نتعرف على رحلة دارية لألمانيا في بعثة دراسية، وفي ألمانيا تحلم دارية بطفليها، وبالنوم مع سيف! «أقترب بنصف حماس، نخلع ملابسنا بطريقة آلية...» لتستيقظ دارية على مكان جديد في مواجهة الحلم حيث تلتقي بأحمد نور الدين الفنان التشكيلي المصري، إنه الوجه الأسمر الحلم القديم والمتكرر لدارية التي تفاجأ دارية في معرضه بلوحة «مهرة» هي تراها ذاتها، والفنان يراها أخته وفاء ولكن العلاقة تنمو بينهما: بين دارية ونور الذي يرسمها بنصف وجه لبؤة - فهو له وجهة نظر وفلسفة في الرسم فعنده الناس

لهم وجوه حيوانات - وأسجل هنا براعة الكاتبة في تصويرها هذا المشهد: نور يرسمها على خلفية بحيرة ثم طقس ممارسة الجنس والذي بلغ من براعة تصويره وكتابته بلغة مكثفة «مهذبة» أنه يمكن لدارية أن تنكر حدوثه مستعينة ببعض القراء، وتحلم دارية بزوجها وأمه وجاسر وتتصاعد العلاقة مع نور ثم ترجع دارية إلى مصر ليبدأ الفصل الرابع من الرواية، إنه فصل «سخمت» إلهة القوة والحرب وإلهة الخصب والنماء المصورة على هيئة لبؤة متعطشة للدماء ثم أليست هي نفسها الالهة حتحور إلهة البهجة والرقص والأم المقدسة؟ ويبدأ هذا الفصل بزيارة دارية لمدينة (15) مايو لزيارة طفليها وحضور حفل عيد ميلاد أحدهما وبعد عودتها تدخل في عالم الحلم حيث تحمل طفلا لنور وتفكر في زواجها منه وفي اليقظة تذهب لزيارة نور على سطح منزل قديم حيث ترى اللوحة التي رسمها لها نور بوجه لبؤة وسماها «نفتيس حامل في قصيدة» وبعد حوار يتركها فتكتب هي قصيدة ثم يحدث تحول في شخصيتها ونقرأ في هذا الفصل زيارة جاسر لأمه وحده دون أخته، وتتلقى دارية إنذارا بالطاعة، وتذهب دارية وهادية في زيارة للحسين، ولأول مرة تنتقد دارية حبيبها نور وتدخل في الحلم/ إنها عروس بساق محروقة! ولكنها مازالت تبحث عن الخلاص بالطلاق من سيف وتذهب في رحلة مع نور إلى المنيا - لاحظ من المانيا إلى المنيا - حيث تعمد دارية نور بماء النيل وهي تتلو أسماء الألهة الفرعونية القديمة، ومرة أخرى، نلتقي مع دقة وروعة تصوير مشهد ممارسة الجنس داخل عشة على النيل ؛ وتهدى ديوانها «إلى نور عتمة حلمي» ولا أعرف هل هذا هو ديوان «أشلاء إيزيس» لدارية شمس الدين، والذي أهدته فيما بعد لابنتها «إلى أمينة.. أمينة على ذاتها» أم إنهما ديوانان؟ كما لا أعرف لماذا لم تطلع دارية أباها على تفاصيل علاقتها مع نور؟ ويزداد الصراع بين نور ودارية التي تحاول اكتشافه ولكننا نكتشف أن لنور مشاكل مع المرأة، ونور يختار الفن ويهرب من دارية، التي تدخل في منطقة الحلم: حيث تحلم بألمانيا في سيارة ومشهد اغتصاب! وفي اليقظة تحقق نجاحات في الحياة. تنجح فى امتحان دبلوم النقد الفني، وتحتفل مع جاسر فابنتها لم تحضر، ويدور حوارٍ بين جاسر وأمه فهل يكون جاسر بديلاً عن سيف؟ وجاسر يرسم دارية فهل يكون بديلا - أيضا - عن نور؟ وتريد دارية السفر إلى لبنان ولكن سيف زوجها يمنعها من السفر وأنا لا أعرف لماذا لم يمنعها في سفرها لألمانيا أولاً؟ وفي الصفحات الأخيرة للرواية

يتم تكثيف كل شيء، ويتم السرد في هالة من الغموض الحالم فدارية تزور ابنتها أمينة وتحلم مع نور وتزوره بشكل مفاجئ ويدور حوار عاصف بينهما، إنه الحوار الأخير بعدها تحلم دارية حلمها الأخير أيضاً لتستيقظ فتمسك قلما وتكتب؛ الرواية تنتهي عند هذا الحد! إنها نهاية غامضة مقلقة قابلة للانفتاح، إن الجراح لم تندمل بعد وكعادة الأعمال الروائية الأولى فإن بها شبهة السيرة الذاتية، هل السيرة الذاتية شبهة؟ إنها رواية جيدة تتملكها روح إبداعية عالية وهذه الرواية تحتاج لعدد كبير من الدراسات فيمكن دراسة المكان بالرواية مع مقارنة مصر الإسلامية بمصر القديمة التي كتبها محفوظ والقاهرة المملوكية التي كتبها الغيطاني مع ملاحظة أنها كتبت عن المدن الجديدة (15) مايو ويمكن دراستها من خلال علاقة الشرق والغرب، ويمكن مقارنتها مع حقي وغيره، ويمكن دراستها من خلال رصد حركة تحرر المرأة ويمكن دراستها من خلال العلاقة بين دارية وطفليها، ويمكن أن نستحضر - في هذه الحالة عقدة أوديب والكترا -! ويمكن دراستها من حيث استحضار الأساطير الفرعونية وعلاقتها بالذات الراوية دارية ويمكن دراستها على المستوى النفسي وتتبع أحلام دارية وإسقاطاتها على عالم اليقظة في الراوية طبعا، لقد نجحت الكاتبة سحر الموجي في شحن الرواية بكم كبير من المناطق المتفجرة أو القابلة للانفجار مما يجعلنى أعتقد أن الكاتبة قصدت وضع كل هذه العناصر بشكل مسبق بغرض إثارة الانتباه حول الرواية؟ وليس في هذا مشكلة لأن الرواية كفن تحتمل التخطيط والإعداد المسبقين المهم أنه بعد الكتابة يكون المكتوب مقنعا؟ والرواية كانت ذات مستوى عال باستثناء أجزاء من الفصل الأول الذي بدا فيه الانحياز ضد سيف من خلال صنع مواقف وإكليشيهات حياتية تجعل منه زوجا ظالما...!! ولكن في الفصول التالية بل وفي أجزاء من الفصل الأول كانت الراوية تغرق في ذاتها وتخلص للإبداع فتأتي الكتابة مشحونة بالصدق والشجن.

والمشكلة الأساسية في الرواية: أن دارية تطلب حرية مشروطة بمقاييسها الذاتية الخاصة فهي رفضت سيف لانه يمتلك وعيا وأفقا أقل منها، ولكنها لم تستطع التحليق والوصول إلى الأفق الأوسع والفضاء الأرحب الذي يملكه الفنان التشكيلي نور ولذلك فالنتيجة كانت أن نور رفضها وفضل عليها ريشته ولوحاته ! وأخيرا أوجه تحية وتقديراً لقلم سحر الموجي على هذه الرواية المتعة، وأرجو أن يتوفر لي الوقت لقراءتها بشكل أوسع من أي زاوية من الزوايا التي ذكرتها سابقا.

أطياف البنية السردية وأبعادُها

حميد لحمداني
(المغـــرب)

دلالة الطيف:

نقصد بأطياف البنية السردية: تنوع أنماط البناء السردي بكل مكوناته اللغوية والتعبيرية، والتركيبية والدلالية وكل ما يتصل بذلك من زاوية الرؤية السردية وطبيعة تجسيد الحدث ومستوى حضور الشخصيات، وجميع ما له علاقة أيضا بالتشكيل الوصفي والزمني والتخييلي والرمزي والأسطوري. وقد استفدنا قبل استخدام هذا المصطلح مما كانت تعنيه كلمة طيف في المعاجم العربية القديمة وبعض التفاسير و المؤلفات التاريخية والبلاغية وخاصة ما أفضى إليه ذلك من ربط العلاقة بين مفهوم الطيف والتخيُّل واقترانه أيضا بلفظ الاختلاف في بعض كتابات دواوين العصر المملوكي[1].

مدلول الأبعاد:

حينما نتحدث عن **أبعاد أطياف البنية السردية**، نشير بالتحديد إلى ما توحي به القصة من دلالات احتمالية متصلة بفعل التأويل. وهنا نجد أنفسنا أمام ضرورة الانتقال من البنية الداخلية إلى

السياقات الخارجية التي يمكن أن تثري الدلالات النصية وتفتح إمكانيات التصادي مع مدلولات الواقع الخارجي كما نتصوره.

ولا تكون الحاجة ماسة إلى التأويل إلا عندما تجنح بعض النصوص إلى تقنية اللاتحديد، كما يحدث بإفراط في الفنون التشكيلية التجريدية على الخصوص، ذلك أن «كل ما هو غير خاضع لنظام صارم يكون «منفتحا»، لأنه يشكل «حقلا» من الإمكانيات التأويلية، أي هيئة قائمة من المحفزات (stimuli) المزودة بخاصية أساسية من اللاتحديد، لأنها تقترح سلسلة من القراءات المتغيرة على الدوام، ولأنها في نهاية المطاف تكون مبنية على هيئة كوكبة من العناصر المهيأة لكي تترابط فيما بينها تبادليا بطريقة متنوعة»[2].

المتن المدروس:

تهتم هذه الدراسة التحليلية والتأويلية بمجموعة قصصية للكاتبة المغربية: **الزهرة رميج**، وعنوانها «**نجمة الصباح**». عدد صفحاتها من الحجم المتوسط: 110. تحتوي على 19 قصة قصيرة وقصة قصيرة جدا وحيدة تصدرت المجوعة[3].

ركائز منطلق الدراسة:

بعد قراءة القصص الواردة في المجموعة تبين لنا أن مستويات تشغيل البنى السردية وما يتصل بها من مكونات وتقنيات فنية وأهداف دلالية يمضي في ثلاثة اتجاهات متباينة، هي ما أطلقنا عليه مصطلح الأطياف، وتنتظم كالتالي:

- **طيف اللوحة القصصية**، ويأتي بمثابة سرد أو وصف لوضعية أو حالة اجتماعية أو نفسية، تكون فيها الرؤية السردية من منظور مونولوجي أي ذاتي، و يكون السارد بضمير المتكلم متماهيا مع أحد بطلاتها مما يجعل اللغة التعبيرية الشعرية مهيمنة على مجموع النص، ويكاد الحدث يختفي خلف الرؤية السردية المتواطئة مع أحد الشخصيات أو يذوب في وصف الحالة المتأزمة. وقد تأتي اللوحة القصصية في هذا النوع محكيةً من زاوية نظر سارد غير ممثل بشخصية في النص، لكنه يكون متواطئا مع الشخصية الرئيسية تعلن عنها بعض إشاراته التعبيرية كما هو الحال مثلا في قصة «محكية بضمير الغائب ضمن مجموعة» نجمة الصباح وعنوانها: «**طريق الملكوت**»، ص: 103[4].
- **طيف القصة الواقعية**: وهي واقعية محكية عادة بضمير الغائب. وتمثل فيها الشخصيات عالما يَحدُث فيه تصادم في المواقف والآراء والاختيارات الحاسمة. وتكون لها في الغالب دلالات مفهومة مباشرة من خلال السياق العام

للنص. غير أنها السرد الواقعي عندما يلجأ يميل فيه السارد نحو أكبر قدر من الحياد يكون هذا عادة مدعاة إلى التباس المواقف وبالتالي ينشأ عن ذلك اختلاف بين القراء في تحديد المدلولات المثال النموذجي عن هذه الحالة نجده في واقع الأمر بارزا في اختلاف فهم وتأويل القصص القصيرة والروايات الواقعية عند نجيب محفوظ، فهي مثال فريد عن تضارب القراء والنقاد في الفهم والتأويل(5).

- **طيف القصة الرمزية والأسطورية:** يتجاوز هذا النمط نطاق طيف اللوحة أو طيف القصة الواقعية المباشرة سواء من الناحية البنائية أم من الناحية الدلالية، فالبناء يكون معززا بالبُنى الرمزية أو الأسطورية التي يتم استجلابها من الموروث الثقافي الإنساني وتوظيفها لغايات دلالية إيحائية تكون لها علاقة بوضعية خارج نصية ويهيمن فيها الحوار والسرد أكثر من الوصف، وتحضر قوة الحكمة والعقل والعبرة بدل قوة تأثير العبارة الشعرية.

النماذج الدالة:

تبين لنا أيضا بعد قراءة قصص المجموعة أن النماذج التي تجسد بشكل متكامل تلك الأطياف الثلاثة هي القصص التالية:

- «**بأي حال عدتَ**»؟ ص: 33 وتنهض بطيف اللوحة القصصية.
- «**المفاجأة**» ص: 75 وتجسد طيف القصة الواقعية
- «**سيزيف ودون كيشوت**» ص: 107 وترسم معالم طيف القصة الرمزية والأسطورية.

لذا سنحاول الاستعانة بالمؤشرات السيميائية أو ما يدعى الوحدات الدلالية الصغرى (sèmes)، لأن جميع المدلولات العامة للنصوص يتم تشييدها من خلال التوليفة البنيوية لمجموع هذه «**السيمات**» النصية، وغايتنا من ذلك ستكون دائما هي إبراز أهمية هذه النماذج القصصية من حيث بنياتها التعبيرية ومحتواها الدلالي(6). على أننا لن نغفل إمكانيات اللجوء إلى بعض التأويلات الاحتمالية بمؤشرات سياقية خارجية إذا سمحت النصوص بذلك.

1 - اللوحة القصصية:

يمكن اعتبار قصة: «بأي حال عدتَ»؟ وصفا لحالة نفسية، أكثر منها سردا يحكي عن أوضاع شخصيات متصارعة متحركة في المكان والزمان. إنها لوحة قصصية تعكس حالة تعيشها شخصية واحدة تتحدث عن نفسها وتحيل في نفس الوقت إلى واقعة

افتراضية مقتضبة. عنوان القصة يكاد يكون مفتاحا لمجموع أبعادها الدلالية، فهو يمثل بداية مطلع في البيت الأول من إحدى القصائد العربية المشهورة للمتنبي: عيد بأية حال عدت يا عيد.

القصة أيضا تصور حالة نَفْس مُكتئبة في يوم عيد المولد النبوي، حيث تباشر الزوجة تهيئة فطور الصباح لزوجها وأولادها فتحن إلى أمها وإلى طفولتها ثم يتحول العيدُ لديها إلى نحيب وبكاء.

تعكس البنية التركيبية والسيميائية هذا التناقض الباعث على السأم من خلال المؤشرات اللغوية والتعبيرية النصية، كما هو الحال في التعارض الحاصل بين مؤشرات الحنين إلى الأم وتذكر مرحلة الطفولة من جهة والحزن والكآبة والكسل وجمود الزمن وتيبس الموجودات في اللحظة الحاضرة من جهة ثانية:

الماضي: **الحنين إلى الأم وإلى مرحلة الطفولة.**	**الحاضر:** **الحزن والكآبة والكسل وجمود الزمن أو رتابته وتيبُّس الموجودات.**
اشتياقي فظيع هذا اليوم (إلى الأم) ص: 34.	- استيقظتُ على إيقاع الصنبور. ص: 33.
اشتياقي رهيب هذا اليوم لسماع صوتها المتدفق حلاوة (الأم) ص: 35.	- حاولت أن أنهض فلم تطاوعني أعضائي المُخدَّرة. ص: 33.
حاولت أن أطفئ لواعج الشوق بمداعبة صغاري. ص: 35.	- يخيم حزن عظيم على المزهريات الفارغة. ص: 33.
.. أشعر أني عدت تلك الطفلة الصغيرة التي كانت أمي تضع الحناء في يديها الصغيرتين يوم العيد. ص: 35.	- أَمْسَكَتْ كآبتُها بكآبتي (أي المزهريات) ص: 33.
	- خيم سكون غير مألوف. ص: 34.
	- ما إن انهمر الماء حتى انهمر الدمع معه. ص: 34.

- بين الحضور والغياب:

بالإضافة إلى التعارض الحاصل بين الماضي والحاضر نجد في النص وخاصة على مستوى الشخصيات حضورا وغيابا:

الأبناء حاضرون: «حاولتُ أن أطفئ لواعج الشوق بمداعبة صغاري» ص: 35. الزوجة حاضرة في مجموع النص بكآبتها وحنينها، أما الزوج فيوجد بموقع بين الغياب والحضور، فهناك إشارة واحدة في النص إلى وجوده: «كان زوجي في الحمام يحلق ذقنه، لأول مرة يستيقظ قبلي في مثل هذا اليوم». ص: 33.

السؤال الأساسي الذي تفرضه جميع هذه المؤشرات السيميائية على القارئ هو التالي : ما السبب الذي جعل كآبة المرأة تصل إلى هذا الحد في يوم عيد وتتحول إلى حنين جارف للآم وعودة منتكسة إلى مرحلة الطفولة، مع أن المرأة موجودة بين أطفالها وزوجها؟ لا نريد أن يكون التأويل بواسطة عناصر سياقية خارجية وحتى إذا أردنا ذلك فالنص لا يشير إلى أي واحد منها يكون مثلا مرتبطا بحياة الكاتبة على فرض أننا قبلنا على مضض بالعلاقة بين المؤلفة والشخصية الرئيسية في النص. لذا سنتعامل دائما مع المؤشرات النصية الداخلية مع الالتزام بضرورة التمييز بين الشخصية الحكائية وشخصية الكاتبة. وستكون التأويلات المحتملة التي نتوصل إليها حول هذه النقطة بالذات تأويلاتٍ بالسياق الداخلي لا غير، لأن هذا النص لا يفتح إمكانية تجاوز التأويل إلى السياق الخارجي على عكس ما سنرى مع نص آخر.

لا يمكن للعيد أن يفقد تأثيره الإيجابي في نفس هذه الشخصية النسوية إلى حد ارتمائها في هذه الحالة من الكآبة والهروب إلى حضن الأم والرغبة في العودة إلى الماضي الطفولي إلا إذا كانت هناك أسباب موضوعية يمكن أن تكون قد دفعت المرأة إلى هذه الحالة المتطرفة من الحزن والحنين(7).

لدينا فقط مؤشران سيميائيان أحدهما ذكرناه وهو الزوج الحاضر الغائب الذي لم يسبق له أن استيقظ في يوم عيد باكرا إلا في هذه المرة كما لاحظت الزوجة ، فضلا عن أنه لا يساعد في عمل المنزل وإنما يهتم بنفسه عندما يتجه إلى المرآة لحلق ذقنه.

أما المؤشر الثاني فقد تحدثت عنه الزوجة بلسانها عندما أشارت إلى دأبها على الاستيقاظ باكرا قبل الجميع:

«أتحرك على رؤوس أصابعي، أسعى جاهده إلى أن تكون المائدة مفاجأة العيد السارة»، ص: 33، لكن ما الذي تغير في هذا

العيد بالذات؟: السرعة في التهييء/ غياب الحلويات التي تصنعها بنفسها/ غياب العصائر الطبيعية /غياب الزهور ص: 33.

هناك إذن حالة ملل من العادة ومن الروتين، وهناك فتور من عمل البيت الذي لا يستيقظ فيه الزوج ليساعد زوجته ولاتجد الزوجة ما تقول عنه باعتباره شريكا سوى أنه لأول مرة يستفيق باكرا في العيد. ليس هناك أي مؤشر سيميائي يرصد مثلا العلاقة العاطفية بين الزوجين في هذا النص. هكذا تكون النتيجة المنطقية والحتمية هي انكفاء المرأة المتعَبة والفارغة من العاطفة الزوجية نحو الماضي لاسترداد سعادتها المفقودة في الطفولة والعودة أيضا إلى حضن الأم. وهذه حالة سيكولوجية بامتياز. وقد كان اللجوء في هذا النص إلى اللغة الشعرية وسيلة فاعلة في بلورة الحزن والحنين وتعويضا عن الخواء العاطفي في الحاضر(8).

2 - **اللوحة الواقعية:**

من أهم علامات الحكي الواقعي استخدام الرؤية السردية العالمة بكل التفاصيل التشخيصية والنفسية. ويكون ذلك بواسطة الحكي بضمير الغائب. ويدل هذا بشكل مباشر على أن السارد ليس له حضور في العالم المحكي. نجد من ذلك في نص «**المفاجأة**» العلامات السيميائية التالية على سبيل المثال لا الحصر:

- **الحكي بضمير الغائب:**

- «اندهشَتْ. من يا ترى يَعرفُها هنا؟ لقد جاءت هاربة من ضجيج مدينتها الكبيرة...» ص: 75.

- **معرفة السارد بخبايا الشخصيات:**

* «... وما حاجتها هي إلى من يَعرفُها هنا؟ ألم تأت طلبا للخلوة والراحة من الناس ومشاكلهم؟» ص: 75.

* «... فكرت في صديقتها كوثر. تمنت لو كانت معها لتحضنها...» ص: 76.

العلامة الثانية التي ترسخ واقعية المحكي بضمير الغائب هي التزام السارد بالحياد وترك الحرية للقارئ لكي يفسر أو يؤول مواقف وأقوال وسلوك الشخصيات بنفسه. كما أنه ينتج سردا حَدَثيا وليس مجرد سرد قولي كما رأينا في القصة التي تناولناها بالتحليل سابقا، فالسرد القولي غالبا ما يتلاءم مع وصف الحالة والهموم الذاتية أما السرد الحدثي فهو يكرس اهتمامه بالشخوص والعلاقات القائمة بينهم من خلال سلوكم ومواقفهم وردود أفعالهم(9).

العلامة الثالثة هي تدعيم حياد السارد بإجراء الحوار المباشر بين الشخصيات.

فالحوار في هذه القصة يأتي غالبا تلقائيا، أي غير مسبوق دائما بـ «قال» أو «قالت» بحيث يغيب السارد غالبا عند الحوار بين الشخصيات:

« – سميرة ألم تسمعي ندائي؟

– من؟ أحمد؟ يا للمفاجأة؟ منذ متى عُدْتَ إلى المغرب؟

– منذ ثلاثة أشهر؟... » ص: 76.

– قضية اجتماعية بأبعاد عاطفية:

يتناسب الموضوع الاجتماعي مع الكتابة القصصية الواقعية. وهذه القصة تعكس صورة الفتاة المغربية التي أنهت دراستها بباريس وحاولت أن تحث محبوبها المغربي أيضا على العودة وتتويج العلاقة بالزواج، لكنه فضل البقاء قائلا: «لن أعود ولن أتزوج»، ص: 77.

ومع ذلك قررت في تلك الليلة قبل عودتها أن تذيب جسدها في جسده و«انتقلت من أحضانه مباشرة لترتمي في أحضان الطائرة العائدة إلى المغرب» ص: 77.

اكتشفت فيما بعد أنها حامل وقررت مواجهة الجميع والاحتفاظ بالجنين. ص:77.

التحول المهم في واقعية هذا النص يحدث عندما يعود صديقها يوما إلى المغرب. فيدور الحوار التالي الملتبس بينهما:

«– وأنتَ هل تزوجتَ؟

– لا، ولهذا فكرتُ فيكِ...».

كان من الطبيعي أن تفسر الفتاة أن تفكيره فيها متعلق برغبته أخيرا في الزواج منها. وهذا ما يجعلها تسترسل في أحلامها السعيدة : «انتفض قلبها من شدة الفرح، وقع المفاجأة السعيدة كان أقوى من أن تتحمله «وحدَها» ....» ص: 76.

لكن الصدمة والمفاجأة تأتي في نهاية القصة عندما تكتشف أنه كان يريدها واسطة للزواج من غيرها. فما كان منها إلا أن لعبت بمرارة دور الخاطبة لتستدرجه في الكلام لمعرفة كامل الحقيقة: فيأتي الحوار المأساوي التالي:

«أتريدها في العشرين ؟

قهقه عاليا:

– مثل هذه عليها أن تعتكف داخل المحطة. فما من قطار يمكنها انتظاره على الرصيف»، ص: 78.

إدراك النتيجة المأساوية لهذه القصة يرتبط بمدى استيعاب القراء لمسار تدَرُّج الحوار الوارد فيها من الملتبس إلى المنكشف. مع ضرورة مراعاة صدق الفتاة في مشاعرها وخواء الفتى من أي ملمح للمشاعر. فضلا عن أن احتمالية اتهام الفتى لصديقته في شرفها واردٌ في عبارته

الأخيرة، وهو ما حوَّل مأساة الفتاة ضمنيا إلى صدمة نفسية قاتلة. هذا غير مُشار إليه مباشرة في النص بل هو ما ينبغي إن يفهمه القارئ من خلال الصورة الكنائية الواردة في الجملة الأخيرة.

هذا النص مبني بناء منطقيا أكثر مما هو مبني شعريا، مع أن موضوعه مرتبط بالعواطف الملتهبة التي ورطت صاحبتها في موقف الحرج، لأنها لم تقرأ جيدا موقف الآخر على الوجه الصحيح. وقد دأب القصاصون الواقعيون على التخفيف من الحس الرومانسي لفسح المجال أكثر أمام عرض الوقائع الإنسانية الصادمة.

3 - القصة الرمزية الأسطورية:

أصبح توظيف الرمز والأسطورة بمدلولات وأفكار جديدة، وسيلة تعبيرية أساسية في الأعمال الأدبية القصصية والشعرية المعاصرة، باعتبار أن هذا يمثل قيمة تمثيلية وتخييلية تضاف إلى ما كان متاحا في الكتابات الأدبية سابقا من وسائل تصويرية تعتمد في المقام الأول على الاستعارات والتشبيهات والكنايات وجميع أنواع المجاز. وقد تمكنت القصة القصيرة على الخصوص من فتح آفاق تعبيرية ودلالية مستحدثة بالرجوع إلى الرصيد الثقافي الإنساني والرمزي وحاولت أن يكون توظيفه مرتبطا بهموم العصر الحالي وهذا يقتضي بالطبع خلق سياقات نصية داخلية تستفيد من المدلولات القديمة للأسطورة ولكنها في الوقت نفسه تمنحها فرصة للتعبير عن هموم العصر الحالي. والواقع أن استخدام الإطار الشكلي العام للأسطورة في إنتاج النصوص الأدبية ظهرت بوادره منذ العصر اليوناني وهو استخدام أحدث انزياحا عن حرفية النص الأسطوري القديم من أجل منحه إمكانية التعبير عن هموم العصر. هذا له مدلول «إعادة كتابة التاريخ بالوسائل الرمزية إذ يمكن استخدام أبطال الأسطورة أنفسهم لكن بمحتوى ومدلول مُغايرَين»[10].

هذا بالتحديد ما تقوم به قصة «سيزيف ودون كيشوت» في مجموعة «نجمة الصباح»، إنها تريد أن تكون كاملة الرمزية حين تبدأ حدثها بلقاء استثنائي بين بطل أسطوري يمثل رمز العذاب الإنساني هو سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة بحمل صخرة يصعد بها الجبل وما إن يكاد يصل إلى القمة حتى تتدحرج به إلى الأسفل ليعاود الكرة من جديد وهكذا دواليك وبطلِ آخر يمثل رمز خوض المعارك الوهمية وهو دون كيشوت في رواية سيرفانتيس المشهورة.

الحوار الذي جرى بين الاثنين كان حول جدوى عملهما، لذا حاول كل منهما أن يثبت مدلول وقيمة عمله. أكد سيزيف أن حضور

الهدف، وهو قمة الجبل، مسألة أساسية كما أن تكرار الصعود والتدحرج إلى الأسفل له قيمة الخبرة والمعرفة وفهم الوضعية.

«... محاولة الصعود خير من الاستسلام للسقوط (...) من قال إن التكرار عديم الفائدة، ألا يُعلِّم التكرارُ الحمار..»، ص: 107.

أما دون كيشوت فيرى بدوره أن المحاولة دائما لها فائدة:

«أنا أحارب الأعداء الوهميين حتى لا تتخشب ذراعي، محاربتي لطواحين الهواء تجعلني أحافظ على لباقتي الحربية لمواجهة أي عدو يباغتني»، ص: 108.

وقد كان من الطبيعي بعد أن توافقا على فعليهما وهدفهما أن ينعقد بينهما العزم على التعاون للخروج من مأزقيهما وهو الدوران في الحلقة المفرغة.

هناك مؤشر سيميائي داخلي هو المسؤول المباشر عن حصول هذا التوافق، وهو وما يمثل انعطافا حاسما من عالم الأسطورة إلى الواقع الحالي، ورد المؤشر في سياق كلام دون كيشوت عن حالته، حين قال في حواره التالي مع سيزيف:

«-... محاربتي لطواحين الهواء تجعلني أحافظ على لباقتي الحربية لمواجهة أي عدو يباغتني. آنذاك لن أنبطح بسهولة مثلهم.

- من هم.

- المنبطحون هناك في الجهة الشرقية... ألم ترهم ؟

- وكيف لي ذلك وأنا لم أتمكن بعد من صعود الجبل لأطل على السهل؟» ص:108.

لا يمكن التعرف انطلاقا من المعطيات النصية أبدا عن المدلول الفعلي للمنبطحين، لأنه لم يتم الحديث عنهم سابقا في النص كما لم يتم تعريفهم لاحقا، لذا سنكون في حاجة ضرورية وماسة إلى الإشارات الخارج نصية لكي نفهم المقصود من المنبطحين، ولن تكون العودة إلى الإشارات الخارجية إلا من أجل بناء تأويلات افتراضية، غير أنه ينبغي أن تكون الافتراضات التأويلية قريبة وملائمة للمنطق العام لبناء القصة.

وبالنظر إلى أن كاتبة النص مغربية وأن قضايا العالم العربي يمكن أن تشد اهتمامها ولأن الخطاب الصحفي السياسي العربي تحدث كثيرا عن المنبطحين إلى الحد الذي تحول فيه هذا التعبير إلى علامة دالة على كل القادة المستسلمين إلى الشروط القاسية لبعض القوى الخارجية المتحكمة في المنطقة العربية. وبالنظر أيضا إلى ورود مؤشر سيميائي آخر يحدد المنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها المنبطحون وهي الشرق: «المنبطحون هناك، في الجهة

الشرقية.. ألم ترهم ؟» ص: 108.. فإن كل هذه المعطيات النصية والخارج نصية تميل بنا إلى القول احتماليا بأن النص يعالج الحالة التي آلت إليها وضعية بعض القادة العرب الذين تصرفوا في مناقضة تامة لمواقف شعوبهم. هذا مجرد تأويل لكنه ليس افتراضا اعتباطيا، لأنه معزز نصيا بما رأينا وخارج نصيا بالآتي على سبيل المثال لا الحصر:

سجل أحمد قاسم العريقي ظاهرة الانبطاح السياسي في العالم العربي من خلال مقطوعة شعرية قصيرة بعنوان: «المنبطحون» نقتطف منها ما يلي:

«انبطحْ، إن الشموخَ الآن في الثرى
ولّى وراحْ.
واجلب الأذناب كي تحمي العروشَ الزور
حتى تُباهي بالنجاحْ.
والجِمِ الأفواهَ بالسيفِ العنيد كُلَّ مَن
نادى لَها: حيّ على خيرِ الفلاحْ
أو ينادي بالكفاحْ.
انبطحْ كيف تشاء..
لا يهمُّ الآن تدري كيف كان الانبطاحْ
انبطحْ حتى يذوب الجسمُ شمعاً كي تَفُوقَ
الكلّ في الأرض انبطاحا
وإذا ما امتلأ الجسم جراحاً فاستبحْ
شعباً لكي تُشفى الجِراحْ»(11).

وغالبا ما يكون مدلول الانبطاح في العالم العربي متصلا بالمجال السياسي ودال على الخنوع والخضوع للاملاءات الغربية من أجل استمرار استغلال خيرات البلاد وبقائها دائما ضمن دائرة الهيمنة والتخلف.

ويكاد نص القصة التي ندرسها يكيف جميع عناصره ووحداته المشهدية والحوارية للوضعية العربية الحالية، بل إنه يقترح حلا لتحريك هذه الوضعية من أجل أن يستيقظ المنبطحون من مواتهم. يتم ذلك دائما في السياق البناء الرمزي والأسطوري الذي أعيد إنتاجه بمواصفات أخرى داخل القصة، إذ يقترح دون كيشوت على سيزيف أن يدعمه في صعوده للجبل لكي يتمكن من إلقاء حجره في اتجاه السهل الخلفي :

«ياللهول استجمعَ كل قواه ورمى بالصخرة. سُمِع دويٌّ انفجار تزلزلتْ له الأرض، وانطلقت على إثره سحابة عملاقة تغطي الفضاء. سأل دون كيشوت في هلع:

- ماذا هناك ؟

- كأن الأمواتَ يستيقظون!»، ص: 108.

تلعب العناصر الأسطورية في هذه القصة دورا أساسيا في إقناع القراء بأنه حان الوقت لمعالجة الوضعية المأساوية للواقع العربي، وتمنح الشخصيتين

الأسطوريتين مشروعية القيام بهذه المهمة الصعبة التي لم يستطع الإنسان العربي القيام بها حتى الآن. هنا بالذات يحدث الالتباس بين الماضي الأسطوري والحاضر الواقعي، هل معنى ذلك أن مشاكل الواقع العربي المتفاقمة تنتظر تحقق معجزة خارقة لكي تجد حلها؟ لعل دلالة من هذا القبيل قد تولدت بالفعل في تضاعيف البنية النصية المؤسسة أسطوريا بتضافر تام مع المؤشرات الخارجية المحيلة على الواقع.

نستطيع القول في النهاية بأن الكتابة القصصية في مجموعة «نجمة الصباح» تستخدم ثلاثة أطياف بنيوية وسيميائية مختلفة فصلنا القول فيها سابقا. وهذا ما يُحقق بعض التنوع في مسار التأليف القصصي في هذه المجموعة ولعل الأمر يكون كذلك في غيرها من الكتابات القصصية والروائية لهذه الكاتبة العصامية.

الهوامش

(1) ورد في كتاب **تفسير القرطبي** مثلا: «الطيف: الغضب. ويسمى الجنون والغضب والوسوسة، وطيفا لأنه لمّة من الشيطان تُشبَّه بلمّة الخيال». كما ورد أيضا في كلام القرطبي: «أن الطيف والطائف معنيان مختلفان فالأول التخيُّل والثاني الشيطان نفسه». انظر النسخة الإلكترونية من كتاب **تفسير القرطبي** في موقع الوراق. ص: 1993-1492. www.alwaraq.net.

وفي معنى التعدد في الاختلاف نجد ما ورد بإنشاء القاضي الفاضل في **مرسوم باسم الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي** في قوله «... وعن حقائق اليقين مفصحا للاسماع من طيف الاختلاف معفيا...» نسخة الوراق الالكترونية من كتاب **صبح الأعشى** للقلقشندي ص: 2202. www.alwaraq.net.

وتم تعريف طيف الخيال في بعض الدراسات النقدية بأنه «عالم الرؤى والأحلام التي يراها النائم في النوم. إنّ العاشق يزور حبيبته في هذا العالم لابتعاده عنها (...) والشاعر حينما يقوم بوصف الطيف يخلقه على قدر المستطاع بأجمل صورة كلوحة رسم فيعرضها على القراء». **طيف الخيال، مفهومه وتطوره في العصر العباسي** بقلم سمية محمدي نشر بتاريخ الاثنين 18 نوفمبر 2013 على الموقع التالي: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article26151. ولعل هذا البحث قدم ملخصا لكتاب مختص في الموضوع بعنوان: **طيف الخيال في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري** لـ. د. أحمد علي محمد، دار شراع، سورية، 1999. هذا فضلا عن أن مفهوم الطيف ارتبط حديثا بتراتبية الألوان السبعة لضوء الشمس وهو ما يعكس التعدد والاختلاف في الكيفيات.

(2) L'œuvre ouvert : Umberto Eco. Points. Edition du Seuil.1965.p : 117.

(3) صدرت مجموعة «**نجمة الصباح**» للقصاصة الزهرة رميج عن المركز الثقافي العربي في طبعة أولى سنة 2006.

(4) نشير هنا إلى أننا سنحيل على كل الاستشهادات المأخوذة من قصص المجموعة بالإشارة إلى أرقام الصفحات داخل متن الدراسة تجنبا لتضخيم الهوامش.

(5) للتوسع في هذا الجانب انظر دراستنا: «**اختلاف التأويلات في قراءة ثلاثية نجيب محفوظ**» ضمن كتابنا: «**القراءة وتوليد الدلالة» تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**». المركز الثقافي العربي. ط:1. 2003. ص: 260-281 .

(6) **Du sens, Essais sémantique**. A.J. Greimas. Edition du Seuil. Paris.1970. p :40

(7) للتوسع في فهم العلاقة بين البنية المنطقية للحكي والاحتمالات الدلالية الداخلية للنصوص السردية يُنظر في كتاب: «**منطق الحكي**» لكلود بريمون: Claude Bremond. **Logique du récit**. Seuil.1973.p :8.12.25.32.106.

(8) نشير هنا إلى أن حضور الشعر في أي نص سردي هو دليل على أن العالم المحكي مرصود من زاوية نظر واحدة ، ولذا تكون فيه الدراما مُصعَّدة على مستوى التعبير وليس على مستوى الحدث والحوار أو أي صراع محتدم بين الشخصيات ينظر هنا إلى كتابنا **أسلوبية الرواية** لمعرفة ما قيل عن تأزيم الصراع الدرامي وتدعيمه باللغة الشعرية في السرد المنولوجي على الخصوص. **أسلوبية الرواية مدخل نظري**. منشورات دراسات سال. ط: 1. 1989. ص: 27-29.

(9) انظر التمييز الهام الذي أقامه جيرار جنيت بين الحكي القولي والحكي الحدثي والنتائج المترتبة عن ذلك في توصيف أطياف الحكي: Gérard Genette. **Figures III**. . Seuil.1972.p :186 ..189

(10) Northrop Frye: **littérature et mythe. Poétique**. Revue de théories d'analyses littéraires/ Seuil.1971/ N° : 8. p. 495 -496

(11) هذه المقطوعة منشورة على موقع رابطة الواحة التالي:

http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=61645.

رواية العرب ونقدها: بحث في السياقات الاجتماعية والثقافية

لوالي جودا

(المغـــرب)

(1)

شهد العالم منذ الثمانينيات تحولات عميقة عمت كل نواحي الحياة الإنسانية توجّت في خريف (1989م) بسقوط جدار برلين وتفكك الاتحاد السوفياتي سنة (1991م)، نتيجة تطبيق سياستي البروسترويكا والغلاسنوست[1]، مما ادى إلى إعادة النظر في العديد من المفاهيم والبراديغمات (Paradigmes) باعتبارها نماذج متماسكة وأطرا مرجعية مهيمنة في مرحلة معينة تمكن من قراءة مختلف الظواهر وتفسيرها سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، أو باعتبارها مجموعة من المبادئ والمفاهيم والقيم والاعتقادات المحتكمة لرؤية معينة للعالم تمكن من تحليل الواقع[2].

ويأتي الصراع بين الشرق والغرب في مقدمة هذه المفاهيم باعتاره العنوان المائز للوضع الدولي والقاسم المشترك للمشكلات السياسية منذ الحرب العالمية الثانية. وهو المفهوم المؤسَّس على الثنائية القطبية بين المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي قبل أن يتحول الوضع إلى صراع أو حوار، باختلاف

المنظور، بين الشمال والجنوب قوامه سعي الغرب إلى ترسيخ إيديولوجية تنبني على دراسة وتدمير آليات الردع والمقاومة التي يتوفر عليها الجنوب المنهك، في شتى الأصعدة. وتوخيا للدقة يمكن القول إن الغرب يروم ترسيخ هيمنته على العالم وإدامتها مستثمرا واقع حال دول الجنوب الذي يتسم بالتوتر وعدم الاستقرار وبطء وتيرة الحركية الاجتماعية.

ولذلك تهافتت القيم والبدهيات التي اعتبرت سابقا غير قابلة للتغيير من قبيل الدولة القطرية، والصراع، والهوية، والخصوصية، وسقوط مبدإ السيادة بمعناه التقليدي لصالح الجهوية، والعبروطنية، والعولمة، وثورة المعلوميات ووسائط الاتصال، وانفتاح الأسواق، وحرية انتقال الأموال والرموز والبضائع، وتغير ميكانيزمات القطبية الدولية، والانتقال من النظرة اليقينية للوجود إلى قبول تعدد الرؤى إقرارا بوجود الآخر الذي كان رأيه خاضعا لمعياري الصواب والخطأ وصار أساسه حق الوجود وحق الاختلاف.

وفي ظل هذه المتغيرات ينفرد العالم العربي ببعض الخصوصية من حيث امتلاكه لموروث حضاري واحد تتعدد دعاماته لسانيا وتاريخيا فضلا عن تعايش طائفي وديني استمر لقرون رغم هيمنة الإسلام والعرب.

وقد مر تاريخ العرب بتقلبات عديدة ومنعطفات شديدة ليس هذا مقام الوقوف عندها. لكن هذه الإشارة تبدو ذات أهمية اعتبرت توطئة للحديث عن بعض شواهد التاريخ العربي الحديث الذي تبدأ علاماته المائزة خلال القرن العشرين منذ الحرب العالمية الأولى (1914-1918م).

- أزمة فلسطين (منذ وعد بلفور 1917م): التي تعتبر سهما نافذا في نحر أمة العرب لازال يخلق باستمرار حرقة في الذاكرة الجماعية العاجزة والمحبطة.
- النقاش الذي دار للإجابة عن سؤال لماذا تقدم الغرب وتأخر العرب؟
- حرب (1948م).
- نشاط حركات التحرر الوطني وحصول الدول العربية على استقلالاتها في منتصف القرن العشرين.
- ظاهرة الانقلابات في الخمسينات والستينات.
- العدوان الثلاثي على مصر (1956م)
- الوحدة السورية المصرية (1958-1961م)
- هزيمة (1967م).
- حرب (1973م).
- أزمة النفط (1973م).
- استمرار الأنظمة الشمولية في الحكم (القمع وسلب الحرية - غياب الديمقراطية - سيطرة الحزب الواحد

أو الشخص الواحد - ضعف المشاركة السياسية - ضعف العمل المؤسساتي- اختلال الموازين الاقتصادية وتفاقم التبعية وارتفاع المديونية).

- الحرب العراقية الإيرانية (1980-1988م).
- حرب الخليج (1991م).
- الحرب على العراق (2003م).
- الحرب في مصر وليبيا وسوريا.
- صعود المد الأصولي، والحرب على ما بات يعرف بالإرهاب.
- النزاعات الحدودية بين الدول العربية (ليبيا وتشاد) - (مصر والسودان) - (السعودية واليمن)...
- وضعية اجتماعية مزرية (الأمية - الفقر- الهجرة الداخلية والخارجية - تفكك البنيات الاجتماعية التقليدية كالأسرة والعشيرة - محدودية دور المرأة -...).

لكن حينما يتم الحديث عن الفكر العربي فإنه يجدر الإلماع إلى أنه ليس فكرا موحدا ومنسجما، بل إنه على العكس من ذلك فكر متعدد ومتغاير نتيجة ما يتصف به الواقع العربي من اختلاف التجليات وتباين الوضعيات جغرافيا وتاريخيا وعرقيا فضلا عن تغاير القيم الاجتماعية والنظم السياسية والمؤهلات الاقتصادية والمرجعيات الإيديولوجيات من بلد إلى آخر رغم وحدة الثوابت الكبرى مثل اللغة والدين والتاريخ المشترك «فمن اللافت لنظر الدارس أن الفكر العربي لم ينشغل بقضية مثلما انشغل بالتوفيق بين ثنائيات العقل والإيمان، والعلم والدين، التراث والمعاصرة، الدين والقومية، القومية والقطرية، العدل والحرية، الرأسمالية والاشتراكية، الشرق والغرب...إلخ»[3].

(2)

بالنسبة للرواية، يكاد يوجد اتفاق بين النقاد والباحثين حول المراحل التي مرت منها طوال مسيرتها القصيرة، قياسا إلى نظيرتها الغربية. وهو اتفاق يجد مبرره في العلاقة الكامنة بين التغيرات الجوهرية التي مر منها العالم العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين وبين واقع الحركة الأدبية. فيما يظل الاختلاف مرتبطا فقط بالتسميات والتواريخ[4]. واستنادا إلى ذلك يمكن التمييز بين ثلاث مراحل:

1 - الرواية بين القبول والرفض (مخاض البدايات): ما قبل (1945م).

2 - الرواية العربية والواقع (سؤال التأصيل): وتمتد من (1945م) إلى (1967م).

3 - انفتاح الرواية العربية (سؤال التجريب): ما بعد (1967م).

ويلاحظ أن هذا التقسيم ينجدل بتضافر الأدبي بالاجتماعي على ما قد يبدو فيه من العسف. إلا أن أحداثا - صدمات - كان لها أثر عميق على تغير رؤى العالم لدى الكتاب والمفكرين غيرت النماذج القائمة مفسحة المجال أمام تشكل أخرى.

وقد تراوحت المواقف بين ثلاثة احتمالات:

الأول: يرى أن الرواية العربية وليد شرعي للتراث العربي، وبالتالي فهي جنس أصيل موصول بمقومات في البنية الثقافية العربية. ويعود فاروق خورشيد بأصول السرد إلى مراحل غائرة في الزمن من قبيل قصص الملوك وقصص الحروب وقصص الأنبياء والطرائف والأمثال[5]، ولهذا يرى أنه «من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له، نقلناه مع ما نقلنا من صور الحضارة الغربية»[6]. وبصرف النظر عما قد يوجه لهذا الموقف من نقد انطلاقا من تعصبه للمنجز الثقافي العربي، فإنه يمكن القول بفرضية الإفادة من التراث لاسيما في تلك الفترة التي سعى فيها العرب إلى البحث عن أسباب نهضتهم الفكرية من خلال مساءلة الذات، وهو ما جعل إبراهيم السعافين يعقد الصلة بين التآليف الروائية في الشام وبين التراث السردي العربي بتنويعاته[7].

الثاني: يعتبر الرواية جنسا وَفَدَ على الثقافة العربية جراء تفاعلها مع الثقافات الأجنبية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وقد حظي هذا الموقف بدعم العديد من النقاد والمبدعين؛ فهذا محسن جاسم الموسوي يقول «أما الرواية فعلاقتها تكاد تنقطع عن موروث المقامة والحكاية»[8]، وعن الرأي نفسه يعبر محمد كامل الخطيب الذي يرى أن الرواية دخلت المجتمع والأدب العربيين مع دخول نمط الحياة الأوربي الغربي[9].

ويحتج هذا الرأي بسند يقوم على استثمار العلاقة بين الإبداع والواقع من حيث إن بروز أي جنس جديد يأتي مشروطا بجملة من السياقات التاريخية والاجتماعية «بدهي أن الشكل الأدبي لا يلقى بمظلة هابطة من السماء، مثلما لا يولد بتلقائية في أحضان السلسلة الأدبية الموروثة»[10]. ذلك أن هذه السياقات تتكفل بتطوير الأشكال الأدبية أو تسهم في خلق أشكال جديدة تماشيا مع الأوضاع الاجتماعية السائدة.

الثالث: وهو بمثابة تركيب للاحتمالين السابقين إذ يرى بموجبه بعض النقاد أن الرواية العربية قد ولدت بطريقة هجينة من خلال تمخضها على رحمين اثنين: الموروثات العربية القديمة والمنجز الروائي الغربي، وهذا ما يشير إليه عبدالرحمن

منيف بقوله «وكانت [أي الرواية العربية] منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين: الحنين إلى الماضي ومحاولة الاندماج فيه مرة أخرى، أو الافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته»[11]. ويعتمد هذا الرأي على ما ميز الثقافة العربية منذ الثلث الأخير من القرن 19 من تجاذبات بين الفكر الداعي للعودة إلى الماضي وبين الفكر الدي انبهر بالغرب وإنجازاته.

وإذا تم تجاوز السؤال، الذي مايزال مطروحا، حول هوية الرحم الذي عنه انبثقت الرواية العربية، فإن قارئها لحظة ظهورها جنسا أدبيا مائزا في الأدب العربي كان ينطلق من ضوابط ومعايير غير أدبية، هي في الغالب أخلاقية ودينية وعرفية استنادا «إلى إيديولوجية أدبية ترفض الخيال والتخييل ويختلط في وهمها معنى الأدب والكتابة بمعنى الأخلاق والوعظ»[12]، مما حذا به - أي القارئ - إلى أن يعتبر الرواية فنا هامشيا فاستحقت إلى جانب التمثيل وضع «الابن الضليل في أسرة الأدب العربي»[13]. وهذا الرفض وعدم القبول هو حكم عادي يتعلق دوما بطبيعة الجديد المبدع الذي يتعرض في كل الأزمنة للمعارضة والتشويه، رغم أن الأهداف التي رنت رواية هذه الفترة إلى تحقيقها لا تتعدى التسلية والتعليم وإعادة كتابة التاريخ أو تقليد النتاج الأجنبي[14].

فلقد خاضت الرواية العربية معاركها الخاصة بغية إثبات أحقيتها في الانتساب إلى الحقل الثقافي العربي الذي عُدَّ الشعر، منذ القديم، رافعته الأولى. وفي سبيل تحقيق هذا المسعى عانت الرواية في بدايتها من الاستهجان والاستنكار والرفض لكونها سلكت سموتا غريبة وغير مألوفة عند القارئ العربي الذي لم يعتد التعامل مع هذا الجنس الذي تباينت الآراء حول الرحم الذي تمخض عنه، فشكل هذا السؤال البؤرة التي دارت في فلكها معظم التصورات النقدية لهذه المرحلة.

استطاعت الرواية العربية أن تجد لها مكانا في بنية الثقافة العربية، بل وتحتل مركزا متفردا في خريطة الأجناس الأدبية حتى اعتبرها البعض، مجازا، ديوان العرب في القرن العشرين، انطلاقا من التحققات الكمية والنوعية التي تم إنجازها مما حذا بها منذ الثلاثينات إلى الخوض في قضايا الواقع الذي بدأت عراه الاجتماعية في التعقد، وبالتالي اكتسبت الواقعية «شرعية الوجود لما كان يكتنف الواقع العربي من عوامل داعية لإبراز الطابع الواقعي للأدب وعلى رأسها عامل التواجد الاستعماري»[15].

وقد عمد كتاب الرواية آنذاك إلى التعبير عن القضايا الإنسانية ذات المنحى

- الثوري - المتصل بواقعهم الرازح تحت الاحتلال عبر عمليات النقل والنقد في مطابقة بين العمل الروائي والواقع العياني استنادا إلى سرد يتركز حول شخصيات معينة من النواحي الاجتماعية والجسمية، ويقوم على بنية زمنية خطية تتجه فيها الحبكة من مرحلة بدئية باتجاه العقدة ثم الحل[16].

وبذلك أمكن لروائيي هذه المرحلة أن يُؤصلوا النموذج الواقعي في الرواية العربية، فما تُبِينُ عنه نصوص هذه الفترة هو «التقاطها لعلامات وأسئلة وحقائق تسكت عنها الخطابات السياسية والإيديولوجية»[17]. وهذا ما يدفع إلى القول بأن الرواية اكتسبت في هذه المرحلة صفة المواطنة الشرعية ضمن خريطة الأجناس الأدبية العربية مما جعلها تدخل شريكا ومنافسا في الآن نفسه للشعر من ناحية، وجنسا مجاوزا لطرق القص الموروثة.

ورغم أن القارئ - الناقد العربي في هذه الفترة بدأ يعي المسافة الكامنة بين الرواية والواقع إلا أنه ظل محكوما بالشروط الاجتماعية ذاتها التي ترهن الرواية، وظل خطابه النقدي «مشدودا إلى الإسقاط الإيديولوجي وإغفال خصوصية النص الروائي وخصوصية خطابه إلى المجتمع»[18] وهذا ما يفسر ذيوع وتداول مفاهيم مثل الشكل والمضمون - الصدق - الالتزام - الوجود... وغيرها من المفاهيم التي كانت تستجيب لانتظارات جمهور كان يطلب أن يكون للأدباء والنقاد مواقف سياسية من الأحداث والملمات التي تحوق بالوطن العربي[19].

لذلك يمكن القول إن القراء الأوائل لتجربة ما بعد (1967م) الروائية، وضمنها روايات عبد الرحمن منيف، ينطلق من هذه التصورات حيث إن النموذج الواقعي لايزال مسيطرا على ذخيرته الروائية وتجربته القرائية، وذلك لتوهمه بمثالية هذا النموذج في الإجابة عن أسئلته، لكنه سيجد نفسه - أي القارئ - أمام تجارب جديدة تحمل توقعات مغايرة ستخلخل توقعاته وتكسرها.

(3)

اشتهرت رواية المرحلة الثالثة ببروز العديد من الأسماء التي شكلت تجارب ناجحة مثل تجربة عبدالرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا وهاني الراهب ومحمد زفزاف وجمال الغيطاني وغالب هلسا والطيب صالح وصنع الله ابراهيم وحنا مينه وحميدة نعنع وعبدالله العروي وأحلام مستغانمي... وغيرهم، حيث

«كانت الرواية تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين إيديولوجي يحمي ظهرها ولا أمل يتخايل أمامها...»[20]. والعلالة وراء ذلك كامنة في كون العرب ما يزالون مخدرين بهزيمة العام السابع والستين حيث تراجعت اليقينيات والآمال التي بنيت غداة حصول الدول العربية على استقلالاتها.

فإلى حدود 1967 كانت وتيرة الحركية في المجتمع العربي في حالة من البطء القريب من الاستقرار، مما نتج عنه ظهور أعمال واقعية وصفية تستند إلى المكونات التقليدية للرواية كالبطل والحبكة والزمن الخطي. أما وقد تعرضت بركة الواقع الآسنة إلى هزات عنيفة تكاثفت على إثرها دوائر التغير وابتعدت لتمس هوامش المجتمع وجنباته فقد «ظهرت الروايات متفرقة الاتجاه والأسلوب»[21]. وهذا ما يعني أنه باتت توضع أساسات للتفريق بين مرحلتين متمايزتين، بل إن عبدالرحمن منيف يعتبر سنة (1967م) بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية[22]، ذلك أن الرواية الناشئة تسعى إلى تحليل الواقع المعيش وفهمه استنادا إلى التصورات الشخصية والتجارب الاجتماعية الآنية دون البحث عن النماذج الراتبة «هذه الرواية تختلف إلى حد عن الرواية المكتملة المستكملة لكل الشروط بسبب طابع البحث والانفتاح»[23].

ومما لاشك فيه أن قوة الصدمة قد أثرت على الروائيين حيث وجدوا أنفسهم أمام واقع عصي على التقدير. بل إنه صار حقيقة تتجاوز إمكانياتهم. ومع ذلك سعوا إلى قول كلمة في الذي جرى. ولكن محاولاتهم جاءت في صيغ أشبه بردود الأفعال المنكسرة ولم تكن تحليلات واعية وسليمة. وهذا ما حذا بشكري عزيز ماضي إلى وصف الروائيين بأنهم «تعبير عن أولئك المثقفين الذين يذوقون مرارة الواقع ولا يرون وسيلة لإصلاحه. وإذا أردنا إنصافهم - تماشيا مع التداعي - فينبغي أن نعترف بأنهم حاولوا تغيير الواقع ولكنهم عجزوا عن إحداث أي خدش فيه»[24]. فالروائيون، والمثقفون عموما، عانوا من الصدمة الانفعالية التي أحدثتها هزيمة (1967م) مما جعلهم يعيدون صياغة. مشكلاتهم من الناحيتين الوجدانية والنقدية عبر البحث عن أسبابها الحقيقية[25] في عمليات للنقد الذاتي المحللة للعوامل السياسية والحضارية للهزيمة بعد أن كان الإنسان العربي على وعي تام بإمكانية النصر المادي على إسرائيل وتحقيق نقاط معنوية على القوى الإمبريالية الداعمة لها.

فلقد اكتشف الفكر والأدب العربيين أن التصورات التي تكونت عن الواقع آنئذ كانت متسربلة بالوهم والزيف مما

حتم بالضرورة العودة إلى تغيير الأسئلة وتعويضها بأخرى يقتضيها واقع المرحلة، حينذاك «بدأت تظهر كتابات روائية جديدة تتميز بحساسية مغايرة للحساسية الرومانسية والواقعية والمثالية التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين»[26]، إذ تضافرت عوامل فنية وأخرى اجتماعية في أن «يثور» جيل من الروائيين الشباب -حينها- على الجيل السابق ويسعى إلى تغيير ملامح الكتابة الروائية العربية عبر اقتحام مفازات عذراء أهم سماتها «التحول عن الالتزام الإيديولوجي بالبحث عن الواقع إلى الالتزام بالبحث الحر عن الحقيقة باعتبار أنه تجربة أساسية وعلى كل شخص أن يغامر فيه على مسؤوليته الخاصة»[27].

ويعتقد غالي شكري الصلة بين التطورات الحاصلة في المجتمع العربي وبين وضعية الأدب ونقده في الثقافة العربية «وما علاقة ذلك كله [يقصد الحروب مع العدو، ومشاكل الحدود بين الدول العربية، وغياب الديمقراطية] بالأدب والنقد، لتسألني ربما. وأقول لك. إن خط الانكسار العربي خلال تلك الفترة كان يتناقض بصورة مأساوية مع صورة العالم من حولنا»[28]. ويرى أن تلك الهزائم كافية لإنتاج أدب شبيه بالموجة الوجودية التي أبدعها الغرب بعد الحرب العالمية الثانية، وطبيعي أن تكتب روايات مثل: «يحدث في مصر الآن»، و«الحرب في بر مصر» ليوسف القعيد، و«بيروت 75» و«كوابيس بيروت» لغادة السمان، و«ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب و«الزمن الموحش» لحيدر حيدر، و«الأشجار واغتيال مرزوق» و«شرق المتوسط» لعبدالرحمن منيف، وغيرها. وقد تم تفسير ظهور هذه النتاجات في ضوء أوضاع المجتمع العربي انطلاقا من أن هزيمة (1967م) «لم تكن هزيمة عسكرية على الحدود، بل كانت هزيمة «رؤيا» في الفكر والفن داخل الحدود»[29]. ولكن هذه الهزيمة الرؤيوية لا تعني نهاية التاريخ العربي وأفول عالم وميلاد آخر بقدر ما «كانت إيذانا رسميا بولادة الرؤيا الجديدة»[30].

سعت الرواية في العقود اللاحقة إلى الإجابة عن الأسئلة الآنية التي تقتضيها شروط المرحلة إبداعيا واجتماعيا. يقول محمد برادة بخصوص هذه النقطة «كتابة الرواية العربية، خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن [يقصد القرن العشرين]، تستجيب لرغبة جامحة في فهم الذات، وفهم المجتمع وآلياته المعقدة والتعبير عن جوانب ومشاعر ظلت مكبوتة وغائبة في الخطابات الثقافية السائدة»[31]. وفي هذا السياق يبدو أن الرواية العربية، وهي تحطم الشكل

الروائي التقليدي، كانت تبشر بإيديولوجية جديدة تتشكل من الجمع بين عناصر الإيديولوجيات التي سادت قبل الستينات باختلاف توجهاتها من أجل تحقيق نوع من التجانس في الرؤية والإبقاء على التعارض والاختلاف مع هذه الإيديولوجيات(32).

إن الروائيين، وفق هذا التصور، لاينجزون أعمالهم انطلاقا من خطط سابقة أو قوالب جاهزة أو موضوعات مستهلكة وإنما يقفون بالرواية العربية على مشارف الحداثة في بعديها المعرفي والجمالي. وذلك عبر تجريب الأساليب الفنية الكفيلة، تفكيرا ومعالجة، بالتعبير عن واقع المرحلة في تسارع صورها وتبدل ملامحها «إن الرواية العربية إبداع، والإبداع لا يأتي نتيجة وصفة أو هندسة مصممة، فلا أقل من تهييء الفضاء وتأثيث الساحة وانفتاح النوافذ على أقصى مداها»(33).

(4)

لقد تراجعت اليقينيات والقناعات التي شكلت دعامات الفكر العربي قبل الهزيمة مما أدى إلى تغيير في الأجواء العامة للمجتمع العربي في نواحيه الاجتماعية والنفسية والسياسية ومن ناحية العلاقة مع دوائر الحكم «ولأن المجتمع العربي في المرحلة الراهنة يجتاز حالة انتقالية، وبالتالي يواجه مشاكل كبيرة، نتيجة التناقضات والمصاعب والتحديات، فمن الطبيعي أن تتصدى الرواية لهذه المشاكل، وأن تعكس ما يترتب على وجودها وتأثيرها»(34)، فالأسئلة صارت أكثر حدة وإحراجا وأصبح عنوانها، على سبيل الإجمال، هو المعارضة والرفض. وهذا ما جعل الرواية، نظرا لطبيعتها وقدرتها، تحظى بالاهتمام لدرجة أنها أضحت أحد عناوين العصر العربي الراهن «فالرواية تسبر وتكشف وتعكس المراحل الأكثر أهمية في حياة الشعوب [...] وربما ليس من المبالغة القول إن الرواية تنمو وتزدهر حين تعم المأساة ويزيد الظلم ويقوى التناقض»(35).

أما الميسم الرئيس لهذه الرواية فهو كونها متعددة المشارب، إن جاز التوصيف، إذ إنها تنفتح موضوعيا وشكليا على كل أنواع الخطابات والصيغ والتسميات القادرة على مساءلة الواقع وفق رؤى متغايرة لا تبعا للمنظور الواحد. إن هذه الرواية «بدأت تستعيد الواقع المعقد الذي كان مغيبا وراء الرؤية الانعكاسية لتقدم عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهتز»(36).

إن التجريب دوما خرائط لأراض بكر ومشاريع غير منجزة أو قيد التشكيل، أو

بعبارة أخرى التجريب هو مغامرة البحث المجاوز للمألوف والرافض للنمط. ولذلك يجتهد المبدعون في إعمال موهبتهم وصنعتهم في السعي وراء اللغة المنفلتة انفلات الواقع الذي تهافتت دعاماته وشُرعت آفاقه أمام كل الاحتمالات، مما قيض مبدأ الثبات والسكون لصالح حركية السؤال وتغيير المواقع بحثا عن الجديد والمبدع والنموذج الذي قد لا يتحقق بالضرورة، هنا والآن، «والتجريب هو معارضة المنجز الفني المحقق، بحثا عن رؤى جديدة وأسلوب جديد تبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز التعامل المألوف في الرواية نحو آفاق لم تستكشف من قبل»(37). وهنا عملت الرواية العربية على سلوك طرائق عديدة تجمع بين سؤال التجريب الذي يظل قدرا مفروضا وبين هاجس التأصيل الذي يبقى حقا مشروعا(38).

إن رواية هذه المرحلة تعمد باستمرار إلى عمليات التهذيب والتشذيب والتجديد من حيث التعامل مع مكونات النص والخطاب «فالرواية غربية أو عربية، شكل غير منجز، والحق في التجريب لا يمكن رده أو إنكاره، لأن الرواية جنس مرن ومُشَةٌ لمن يرغب في ركوب المغامرة»(39).

ولقد حاول النقاد تتبع المسارب التي دلفتها الرواية وأمكن رصد الكثير من المميزات الحاملة لأفق متجدد يثير لدى القارئ قلق السؤال وهاجس البحث في/ عن القضايا الأدبية المتعلقة بخصوصيات الجنس الروائي من جهة وبالمألوف من التقاليد الجمالية والفكرية من جهة ثانية فضلا عن تأثير الشروط الاجتماعية والتاريخية على العادات الإنتاجية.

ويمكن جرد العديد من القضايا والأشكال التي شكلت مناط بحث دؤوب من قبل المبدعين والنقاد:

- على مستوى الشكل: خلخلة خطية الزمن - التعمق في التفاصيل وتجاوز النظرة البانورامية - تعدد اللغات - تعدد وجهات النظر - قضية اللغة - إدارة الحوار - إشكالية البطولة - أشكال الفضاء وامتداداته - التناص - استثمار أساليب الحكي الموروثة والشعبية - الانفتاح على إنجازات السينما والمسرح والتشكيل والإعلاميات...
- على مستوى المضمون: العلاقة بين الذات والآخر - تمزق الذات وغربتها - إشكالية الدين - المدنية - المحلية والعالمية - المرأة والحب والجنس - التاريخ - الديمقراطية - القمع والسجن...

(5)

إن الحديث عن الأفق الذي تنتمي إليه رواية هذه المرحلة يستدعي بالضرورة

حديثا عن الأفق الذي ينتمي إليه قارئ هذه التجربة، خاصة القارئ – الناقد باعتبار النقد فاعلية قرائية لاحقة تقتضي وجود إبداع سابق يشكل مدار أسئلتها وإشكالياتها، ولذلك يثري الأدب النقدَ ويغتني به.

واستنادا إلى هذا الرأي سيتم الاكتفاء في هذا المقام بالإلماع إلى بعض القضايا التي تعني وضعية النقد الروائي العربي، فلقد كان لهزيمة (1967م) «أثر مباشر في اختيار أدوات النقد الجديد وأساليب استخدامها والتفاعل بواسطتها، بين التجربة الأدبية المحلية من ناحية، وتطور الاتجاهات النقدية في العالم المعاصر من ناحية أخرى»[40]. ولقد شكل هذا التاريخ علامة فارقة في التاريخ العربي المعاصر، ومنعطفا في تاريخ النقد العربي الحديث تخصيصا حيث دفع به إلى مسارات تتعدد أنويتها (الأسس) وخياراتها (المرجعيات) الضامة والحافة لكل تفكير نقدي لأن من شأن التملي في أسئلة النقد، في هذا المقام، أن يسهم في إيضاح طبيعة العلاقة القائمة بين الرواية ونقدها في ناحية وفي ناحية أخرى رصد الشروط التاريخية ومقومات الإنتاج بهدف الاقتراب من أسئلة القراء وكيفيات مباشرتهم للنصوص. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى النقاط التالية:

– استمرار الحوار حول القضايا التي يثيرها سؤال المنهج حيث السعي إلى تأصيل وعي وممارسة عربيين طالما نشدهما النقد العربي منذ مطالع القرن العشرين حيث «إن الناقد العربي قد وعى أهمية المنهج من خلال اتصاله المباشر أو غير المباشر بمناهج الدراسات الأجنبية»[41]. ولقد تعمقت عناية النقاد والدارسين بهذه الإشكالية وأفاضوا في بحث مفاصلها وحيثياتها، ومنذ الستينيات والساحة العربية تجرب المداخل المنهجية التي تتشكل منها خريطة النقد العالمي «إن الرؤيا المنهجية في الحركة النقدية العربية قد راحت تزداد وضوحا بفضل التأثيرات المباشرة للانفجار النقدي والنظري في أوروبا والعالم منذ الستينيات، والذي بدأ يجد صداه في الحياة الثقافية العربية منذ منتصف السبعينات»[42]. وأمام تعدد المناهج وتباين منطلقاتها الفكرية خاض النقد العربي في المساءلة النظرية والعملية للميكانيزمات المنهجية من حيث الحاجة إليها، والشروط التاريخية والموضوعية لاستيرادها، ونسقيتها، ومدى كفايتها الإجرائية، وغيرها من الأسئلة ذات الصلة. فتطوير الفكر النقدي العربي لا يستدعي فقط نقل المفاهيم الغربية

«وإنما يعني مدى التفاعل والتكيف معها لغويا وفكريا وثقافيا وتاريخيا، ويعني أيضا قدرتنا على توظيفها في حياتنا الثقافية على نحو دينامي وفعال يدل على أننا أعطيناها دلالة في بنية لغتنا وثقافتنا العربية، فتكتسب صفة من خصائص الذات ومن خصائص الآخر في الوقت نفسه»(43).

- تحقيق تراكم كمي ونوعي في الإسهام النقدي العربي «بحساب عدد المشاركين وكمية الكتب المنشورة ومستواها الرفيع في مختلف أشكال التنظير والتطبيق والترجمة»(44). كل ذلك خلق دينامية نقدية فاعلة في المشهد الثقافي العربي من ناحية، ومتطورة - ذاتيا - عبر التفكير المستمر في موضوع الاشتغال (الأدب) ابتغاء فهمه وتأويله وبناء الدعامات المعرفية والمنهجية والاصطلاحية الكفيلة بإغناء التجربة حاضرا والعزم على ارتياد هامش التجاوز استقبالا.
- الإفادة من إنجازات العلوم الإنسانية والاجتماعية والنهل من غنى خطاباتها ومفاهيمها وتصوراتها.
- بدأت خريطة النقد العربي، كما هي حال خريطة الرواية، في التوسع لتصل إلى الهوامش العربية وتهز في العمق السيطرة المصرية والشامية على المشهد النقدي والفكري عموما، وتنفتح على تجارب مغايرة في دول أخرى (المغرب، تونس، الجزائر، السعودية، العراق...)(45).
- ارتباط النقد، في غالب الأحيان، بفضاء الجامعة التي شكلت الرحم النشيط الذي احتضن الحركة النقدية العربية، فغالبية النقد له علاقة بالجامعة، لكن دون التقليل من أهمية النقود المنشورة في المجلات والملاحق الثقافية للجرائد.
- المثاقفة وارتفاع وتيرة الترجمة لمناهج النقد الغربي وأدواته والسعي إلى إنباتها في التربة العربية تنظيرا وتطبيقا.

وليس من اليسير ولا من المتعين تصنيف التراكم النقدي العربي وتقييمه بالدقة المُطْمَئِنَّة والمُطَمْئِنَة لعدة اعتبارات أهمها أن هذا النقد طوال مسيرته لم يكن إفرازا نقيا نابعا من تطورات بنيوية وحساسيات داخلية أملتها دوافع وآليات الإنتاج العربية، وإنما هيمنت عليه ومازال حالة «الاستيراد» التي تحتمها الوضعية العامة التي تمر منها الثقافة العربية.

ولكن لا يجب النظر إلى هذا المعطى بمعيار يفترض أو يؤدي إلى حكم قيمة قد يتجه ناحية السلب والشعور بالدونية. بل بالعكس، يمكن القول إن التحولات التي شهدها النقد العربي تفصح عن أسلوب

المراجعة وتصويب الأسئلة الدائمين من أجل تعميق الوعي النقدي عبر التراوح بين النهل من خصيب الثقافة العربية وبين التمكن من الأدوات الكفيلة بنقل النظريات والمناهج الأجنبية وإعادة إنباتها في التربة العربية بشكل يراعي شروط تلقيها ومدى الحاجة الفعلية إليها، إضافة إلى البحث عن الطرق السليمة لإعمال آلياتها ومفاهيمها عبر منحها فاعلية إجرائية تراعي المسافات القائمة بين الثقافتين الأجنبية والعربية، وذلك بالانتقال من مرحلة الدهشة إلى مرحلة التمثل الواعي للعملية النقدية «لذا فالناقد العربي، في مشروعه النقدي الجديد الجاد، لا يجانب قوانين المنطق ولا يجافي قوانين الحياة، ومنها آليات التبادل الثقافي والاتصال بمفهومه الواسع بين مختلف الشعوب والحضارات والثقافات الإنسانية الحية»(46).

ولذا عرف النقد العربي منذ السبعينات العديد من التحولات الإيجابية التي حذت به إلى تطوير أدواته بالانفتاح على مختلف المداخل المنهجية التي أسعفت النقاد، وما تزال، في تجاوز الاختلالات التي يعاني منها النقد، يقول صلاح فضل عن نقاد هذه المرحلة «كما يلاحظ من ناحية أخرى أنهم قد استوعبوا بقايا المعطيات الإيديولوجية والمنهجية السابقة عليهم، وطوروا خطابا نقديا عربيا حديثا، يعتمد على التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفة، والنمذجة المؤلفة بين المناهج المتعددة»(47).

وفي هذا السياق أشار حميد لحمداني إلى ملاحظة لها جانب كبير من الأهمية، وتتعلق بالهامش الذي يشتغل في إطاره ناقد الرواية العربي؛ فإذا كان محكوما عليه بالاجتهاد بغية اللحاق بالمنجز الغربي ذي الوتيرة السريعة وتمثل أدواته ومفاهيمه، فإنه كذلك معني بالسؤال والمناقشة المولدين للإبداع بغية الإسهام في تطوير العملية النقدية. ولهذا يميل الناقد العربي إلى التركيب بين المناهج معتبرا إياه هامشا لمجال إبداعه الخاص. بل إنه أحيانا يُلاحظ وجود مسافة بين الطموح المنهجي المعلن في المقدمات (الالتزام بوحدة المنهج) وبين الممارسة التطبيقية (التركيب المنهجي) (48). وعملية التأليف ليست إخراجا ضارا إذا أملتها ضرورات المادة المدروسة وراعت الانسجام المفهومي والنسقية المطلوبة في العمل النقدي.

ومع ذلك لابد من الإشارة إلى أن النقد العربي يعاني من بعض المشكلات التي قد لا ترتفع إلى مستوى التيئيس، إذ تبقى فقط محاور خلافية - طبيعية - في النقد العربي المعاصر لا تخرج عن النقاشات الدائرة في الفكر العربي عموما سعيا إلى

تجاوز حالة التأخر التي يعيشها قياسا إلى نظيره الغربي. ويمكن في عوارض جرد بعض تجليات هذه الأزمة: غياب العمل المؤسساتي – ضآلة الإمكانيات المرصودة – معاناة العلوم المساعدة – مشاكل الترجمة – المحلية والعالمية – إشكالية المصطلح – سؤال الوحدة والتكامل – التراوح بين سلطان التراث وسلطان الثقافة المعاصرة...

ورغم هذه المشكلات استطاع النقد العربي أن يحقق تراكما في العديد من المستويات، فإلى جانب معالجة النصوص الأدبية ونقدها خلق من مشكلاته مواضيع للنقاش من أجل التجاوز، إضافة إلى الحوارات الإبستمولوجية للنظريات والمناهج الوافدة. وهكذا عرف النقد العربي منذ السبعينات حركة مستمرة تم خلالها الإقبال مختلف المداخل المنهجية من قبيل التحليل النفسي والبنيوية والنقد الموضوعاتي والسيميائيات والبنيوية التكوينية والسرديات ونظريات الخطاب والتلفظ والتلقي وغيرها[49].

(6)

وحين يتم الاهتمام بعملية التحقيب والتجييل التي شهدتها الرواية العربية ونقدها، فإن ذلك يهدف إلى النظر في توالي النماذج والتقاليد العامة والمحددة لسمات الرواية العربية كجنس أو مؤسسة ذات طرائق وقواعد وآفاق توقع كتابيا وقرائيا. وقراءة هذه الرواية، لاشك، تتأثر بالاقتضاءات الاجتماعية لكل مرحلة زمنية وبإملاءات ذائقتها القرائية.

يرتبط التطور الذي شهده المجال الأدبي، ومنه الروائي، بسيرورة التحولات الثقافية والاجتماعية الناتجة والمؤدية إلى التغيير الحاصل في رؤى العالم وفي النماذج الأدبية تقنية وموضوعا. ومنه، يرتهن الأفق القرائي إلى النبش في المثبطات التي عاقت قيام مجتمع عربي حداثي من ناحية والبحث في العار الذي ألحقته هزيمة (1967م) بالوجدان العربي. ومن امتدادات ذلك إقصاء الإنسان العربي البسيط من الإسهام والفعل داخل الفكر السياسي بسبب غياب شكل ضابط للتوافقات الاجتماعية القائمة على احترام ناموس تخضع له العلاقات بين الأفراد والجماعة وبين الحكام والمحكومين، ينضاف إلى الإحساس المر الذي ينتاب الإنسان العربي جراء تواجده على هامش الفعالية في التاريخ الدولي وعجزه عن التقرير في مصيره.

الهوامش

(1) مبدر الويس: «التغيرات الجارية في النظام الدولي وأثرها على مستقبل الوحدة العربية»، مجلة الوحدة، العدد 89، فبراير 1992، ص: 55.

(2) تمت الاستفادة في بسط المفهوم من:

www.wikipedia.org

www.marcaurele.tripod.com

(3) محمد جابر الأنصاري: «النهج التوفيقي: إشكالية اللاحسم في الفكر والواقع»، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 26، العددان 3 و4، يناير/مارس- أبريل/يونيو 1998، ص: 231.

(4) يسميها محمد برادة على التوالي: 1-التجنيس والانتساب 2-الرومانسيك في مرحلة الرواية 3-الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة. ينظر كتابه أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، ط 1، 1996، ص: 19.

ينسجم هذا التقسيم أيضا مع التوزيع الذي وضعه صلاح فضل لأجيال النقاد العرب إذ يقسمها إلى ثلاثة: جيل الأساتذة، وجيل نقاد الأدب، وجيل نقاد الحداثة.

ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار افر يقيا الشرق، البيضاء، ط 1، 2000، ص: 142 وما يليها.

(5) فاروق خورشيد: في الأصول الأولى للرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص: 66 ومايليها.

(6) فاروق خورشيد: في الرواية العربية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص: 9.

(7) إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1867-1970)، دار المناهل، ط 2، 1987، ص: 15.

(8) محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية: النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1988، ص: 10.

(9) محمد كامل الخطيب: المغامرة المعقدة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1986، ص: 10.

(10) عبدالجليل الأزدي - عبدالهادي الورد: «الرواية العربية بين الواقع والأفق الممكن»، مجلة الملتقى، مراكش، العدد 2، السنة 2، 1998، ص: 47.

(11) عبدالرحمن منيف : الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1، 1992، ص: 36.

(12) نفسه، ص: 56.

(13) شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، العدد 177، شتنبر 1993، ص: 87.

(14) بطرس حلاق: «نشأة الرواية بين النقد والإيديولوجيا»، مجلة الآداب، العددان 2-3، 1980، ص: 11.

(15) عبدالرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب، وجدة، رقم 37، سلسلة بحوث ودراسات رقم 11، 2001، ص: 377.

(16) حسن المنيعي: قراءة في الرواية، مطبعة سندي، مكناس، ط 1، 1996، ص: 12.

(17) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، م.م، ص: 22.

(18) نفسه، ص: 26.

(19) محمد بن بوعليبة: «الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى» مجلة علامات، جدة، الجزء 32، المجلد 8، ماي 1999، ص: 304.

(20) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، م.م، ص: 22.

(21) محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية: النشأة والتحول، م.م، ص: 107.

(22) عبدالرحمن منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، م.م، ص: 44.

(23) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982، ص: 228.

(24) شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، يونيو 1978، ص: 99-100.

(25) تركي علي الربيعو: في خيارات المثقف: دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط 1، 1998، ص: 32.

(26) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، م.م، ص: 22.

(27) خالدة سعيد: حركية الإبداع، م.م، ص: 213.

(28) غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1981، ص: 196.

(29) نفسه: ص: 198.

(30) نفسه: ص: 200.

(31) محمد برادة: فضاءات روائية، م.م، ص: 73.

(32) عبدالرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، ص: 411-412.

(33) مبارك ربيع: «المركزية الروائية والمركزية الثقافية»، مجلة فصول، القاهرة، العدد 3، المجلد 16، شتاء 1997، ص: 48.

(34) عبدالرحمن منيف: ذاكرة للمستقبل، المركز الثقافي العربي، البيضاء-بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001، ص: 200.

(35) عبدالرحمن منيف: الكاتب والمنفى، م.م، ص: 44.

(36) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، م.م، ص: 65.

(37) سليمان البكري: «التجريب في الرواية العراقية»، مجلة الآداب، العدد 5-6، ماي - يونيو 1997، ص: 60.

(38) محمد الباردي: «حداثة الرواية أو رواية الحداثة» مجلة الثقافة المغربية، العدد 17، أكتوبر 2000، ص: 56.

(39) ابراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، 1996، ص: 23.

(40) غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، م.م. ص: 236.

(41) فاضل تامر: اللغة الثانية، م.م، ص: 223.

(42) نفسه: ص: 230.

(43) سمير حجازي: «النقد العربي وأزمة نقدنا الجديد» مجلة البيان، الكويت، العددان 397-396، يوليوز - غشت 2003، ص: 23.

(44) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، م.م، ص: 153.

(45) غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، م.م، ص: 211.

(46) فاضل تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، ط 1، 1994 ، ص: 85.

(47) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، م.م، ص: 153.

(48) حميد لحمداني: النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 1999، ص: 27 وما يليها.

(49) أحمد اليابوري: «النقد العربي المعاصر: أوهام الحدود وحدود الأوهام»، مجلة الوحدة، العدد 49، أكتوبر 1988، ص: 7.

غَزِّيـل... والجـانُّ

المستأنسون.!!

مقاربة نقدية لرواية «وحشة النهار» للأديب الناقد الروائي/ خالد أحمد اليوسف

يوسف حسن العارف

(السعودية)

(1) بين عينيّ وبين السبت..

طقس ومدينة

خدر ينساب

من ثدي السفينة

هذه أولى القراءات ..

وهذا ورق التين يبوح !!

# # #

(2) تخيلتني في الصحراء.. وميثاء/عواض بن شاهر العصيمي تلاحقني.. تتبعني في صحراء لانهائية و«على بعد مرمى من الصحراء» وجدت الشاعرة غزيل التميمية وليست الصلبية (صاحبة سهيل) على «راس مرقاب» تغني:

«يا تل قلبي على بلعوس تلة رقاب المقفين
أقفى بقلبي يدوسه دوس ياليت ماهله دياحين
اشريه لو يشترى بفلوس لو يزعلون القريبين
يفدى عشيري عرب مدهوس وعويشه والجداعين
غليمٍ يكسب الناموس ويكثر الهيل بالصيني»

# # #

(3) وهذا هو خالد اليوسف «غليم يكسب الناموس ويكثر الهيل في الصيني»!! و(غليم) هنا ليس تصغيراً، ولكنه تدليل من الشاعرة ومني كذلك، رجل يكسب الرجال، ويحوز الإعجاب (الناموس) وكريم جواد مضياف (يكثر الهيل في الصيني) كريم في خلقه الإنساني..وعطائه الأدبي!!

خالد اليوسف، أديب طلعة صاحب خطاب أدبي متميز ليس له فيه شريك، يطالعنا به كل عام وهو الرصد الببليوجرافي للمنتج الأدبي السعودي في كل مجالاته واتجاهاته، والذي بدأ نشره صحفياً منذ العام 1405هـ ومازال مستمراً.

و«خالد اليوسف» - أيضاً - من العلامات المضية في المجال السردي فهو القاص والروائي والأديب والمثقف الشمولي، والمختص في علوم المكتبات، والمشرف على مكتبة هيئة الخبراء في الرياض. وثقافياً له حضوره المبهج على كل الصعد والمنتديات فله نشاط ثقافي وأدبي مميز فقد كتب ونشر عدة بحوث ودراسات تجاوزت السبعة عشر عنواناً.

يقول عنه النقاد والدارسون لأدبه:

- إنه يحاول في قصصه قراءة رجع الأحداث على شخوصه وحركاتهم ومساراتهم.
- وإنه يجنح في قصصه إلى المزج بين عوالم الواقع وعوالم الحلم/ الخيال.
- نجد في قصصه تشبث شخوصه بالقديم تجاه الجديد.
- وتسيطر عليه حكايات الطب الشعبي واستثارة الحوار مع الذات واستعادة الفعل الإنساني عبر الذكرى.
- ترجمت بعض نصوصه إلى اللغة الإنجليزية (انظر قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، جـ 3، ص ص 1790 إلى 1793).

والعمل الذي بين أيدينا الآن هو: رواية/ وحشة النهار/ صادر عن دار الانتشار العربي /بيروت، في طبعته الأولى عام 1435هـ/ 2013م، وهو آخر روايته إصداراً، حيث نشر قبلها روايتان، وسبع مجموعات قصصية.

# # #

فضاء الرواية:

عبر (ست وعشرين جزءاً/ فصلاً) تتشكل معطيات هذه الرواية وفضاءاتها النصية، التي تطوف بنا في معالم وعوالم حكائية يحكيها البطل/ (سهيل بن صالح ابن شجاع الكفيخي) عن سيرته من المهد إلى اللحد، ومن الولادة الصحراوية إلى ثلاجة الموتى المدنية، ومن البداوة إلى الحضارة، ومن المعاصي إلى التدين، ومن العربدة إلى الزهد، ومن التلمذة في امريكا

إلى العطالة في رفحا ،ومن العمل الوظيفي بأرامكو إلى التسرب والغياب والفصل... ومن العشق والهيام إلى السحر والرقية والعلاج ، ومن الفنون التشكيلية إلى الإبداعات الشعرية والأدبية، ومن الرسم والنحت إلى العلاقات الحميميه العاطفية، ومن الأمومة والأخوات إلى غزيل الصلبية/ العاشقة الساحرة، ومن المذهبية الشيعية والسنية إلى العلاقات الإنسانية بعيداً عن التعصب المذهبي ومن البيت المهجور حيث الجن المستأنس إلى عمق الصحراء والذئاب والحيوات الصحراوية!!

حكايات فيها من التسلسل الدرامي، واللغة التصويرية، والسياقات الإبداعية ما يجعلك تتغلغل في كل جزئياتها لتقف مندهشاً من عوالمها ومتفاعلاً مع معالمها وحركة شخوصها، وتنامي أحداثها، وتباين الزمان والمكان فيها .

وعبر كل هذه الحوادث والأحداث تطرح الرواية قضية المبدع/ الفنان/ المثقف الذي لايجد نفسه اجتماعياً ولا يحقق ذاته في دنيا الناس،فيلفظه المجتمع، ويعيش الثنائية المرة بينه وبين نفسه مع القريبين منه وبينه وبين مجتمعه، فيشعر بالانفصام والعزلة والحالة النفسية.

إن الرواية تطرح قضية المبدع وتمرحلاته الحياتيه والعملية، وعلاقاته الثقافية والأدبية، وتقلباته السوية وغير السوية بحثاً عن ذاته وإنسانيته فلا يجدها إلا في الصحراء والعزلة ومع الذئاب والجن المستأنسين!! فتظل حياته قطوفاً من الأمل والألم لا يكتشفها الناس إلا بعد الموت، يقول أخوه (مشعل): «سهيل ليس مريضاً...، سهيل فنان عظيم وكبير وإنسان غير عادي لهذا لم ترضه حياتنا وحياة مدينتنا وأسلوب تعاملنا معه، سهيل ابتعد عن بيتنا بعد أن شعر بحصارنا له ومحاولاتنا تجريده من خصوصياته الجمالية، سهيل إنسان لم يجد من يقدره ويعطيه مكانته التي يحلم بها فآثر العزلة مثل كثير من العظماء...» ص 158.

وهذه الرسالة المضمونية التي تحمل الرواية وتبثها عبر شخوصها ومسارها وأحداثها !!

الرواية تريد أن تقول: إن الإنسان الفنان والمبدع إذا لم يجد من يقدره ويعطيه المكانة التي يستحقها ويحلم بها فإنه يضل الطريق ويعيش مبتئساً حتى يموت !! وهنا يكتشف الناس كم هم قساة وجناة ومتوحشون!!

جماليات الرواية:

منذ البداية تستولي عليك الرواية بجمالياتها اللغوية والفكرية والصياغية،

وتسلسل الأحداث بحيث تعيش فضاءاتها النصية والدلالية والرمزية بكل شوق وتوق للتعالق الحسيّ والمعني خاصة مع تصويراتها للحدث، وتناصها مع المقولات الشعرية الشعبية، والأدبيات التي يتماهى معها بطل الرواية .

ولعل أول الجماليات التي تلفت نظرنا هي تلك الانطلاقة من حيث رصد (الزمكانية) فأنت بمواجهة مكان تخييلي لكنه يستند واقعيته من مدينة سعودية شمالية (رفحا) التي نشأت كهجرة تستوطنها قبائل البدو الرحل بعد أن قامت شركة أرامكو بمد خط التابلاين، وإنشاء هذه المحطة التي تحولت إلى حاضرة ومدينة فيها المشافي والمدارس والوظائف العماليّة . ويتشظى من هذا المكان/ الأم/ الأس، أماكن فرعية، كالصحراء المجاورة، والبيت المهجور، والحي الأرستقراطي الذي أنشأته الشركة المشغلة. فتتحول هذه الأمكنة في النص الروائي إلى إحدى الشخصيات فيدور حولها السرد السيري للمكان !! (انظر ص ص 37-42).

ويرتبط بهذا المكان وذلك الزمان المعروف تاريخياً وواقعياً بإنشاء خط التابلين (1948-1950م) والذي يمتد حتى الحرب مع الصهاينة عام (1969م) بعد حرق المسجد الأقصى. وإن كان هذا الزمن حقيقياً فإن للرواية زمنين آخرين: الزمن النفسي الذي يعيشه السارد البطل/ والزمن الاسترجاعي /الاستذكاري الذي يشد البطل إلى الوراء / الخلف حيث الذاكرة والماضي ، وعبر هذه المستويات الزمنية نجد ارهاصات الزمن الاسترجاعي من خلال والد سهيل وذكرياته القديمة قال: أبي حيث علم بحكايتي مع بنت الصحراء... (ص 24 ومابعدها)، يقول أبي: «إن استخراج بطاقة شخصية لم يكن متعارف عليه آنذاك..» ص125 .

وأخبرني أبي أثناء سرده لقصته مع أمي ... ص 27 وما بعدها.

ومن خلال مقولات أمه وأخوته وهي كثيرة تدل على ذلك الزمن الاسترجاعي.

وأما الزمن الثاني فمن خلال البطل نفسه/ سهيل الذي يسترجع ماضيه وزمانه، ويتجلى ذلك في السرد كله من بدايته وحتى المقطع 26، حيث يتحول الزمن الاسترجاعي عند السارد الأخير الأخ مشاري!!

ويدخل ضمن هذه الزمكنة ما يسمى - نقدياً - بتعدد الأصوات الساردة كما هي عند باختين ، فمن الراوي العليم/ الكاتب المؤلف إلى السارد الأساس/ بطل الرواية سهيل الذي يتمدد صوته عبر فصول الرواية الخمسة والعشرين والتي بلغت (ط 153 صفحة) وفيها يتداخل صوت سراد أخر قريبين من البطل الأب - الأم - الأخت - غزيل/ العشيقة - شقير - المعلمين

والمدير... إلخ لتنتهي الرواية في فصلها الأخير بالسارد المشارك (مشاري) الأخ الحميم لبطل الرواية !!

هنا تتشكل هذه الأصوات الساردة ضمن زمنيتها المتبادلة بين ماضٍ يستذكر أو حاضر يعلم أو مستقبل يتساءل عنه !!

وثاني الجماليات التي تقف عندها هذه المقاربة هي ذلك النقد الإجتماعي اللطيف الذي يقرأ بين السطور، فالسارد الأساسي يعترض على تلك الطبقية الإجتماعية الضيقة المتحكمة في علاقات الناس، مشيراً إلى أثر التمدن والحضارات التي أحدثته آرامكو وخط التابلاين في المنطقة التي جمعت أطيافاً غير متجانسة ووحدتهم في مكان عمل ما، لكن مازالت ترسبات الماضي والعادات والتقاليد والتنوع المذهبي، والدين الصحوي، ونظام التعليم والمعلمون والمنهج الخفي كلها معوقات للتنمية والتطور !! (انظر ص 59 ومابعدها، ص 40 ومابعدها، ص 92 ومابعده، ص 127 وما بعدها).

وأما ثالث الجماليات التي نقف عندها تلك الإلماحات الغزلية والجنسية التي يصور فيها السارد/ البطل قصة عشقه لغزيل الصلبية ومدى تعلقه بها لدرجة أنها مارست السحر والشعوذة لتحظى به عشيقاً فينقطع إليها ويفقد بسببها عمله ومستقبله.

في هذه الآفاق النصية تبدو قضية العرض المستباح لدى فئة من المجتمع تسمى بـ (الصلب أو الغجر) وهم اللذين لا يمانعون باختلاط نسائهم بالرجال الأجانب والرقص أمامهم والمبيت معهم، مما جعل الراوي/ السارد يتسائل لماذا هذا التهاون مع العرض؟! (انظر ص ص 45 إلى 49، وص ص 79 إلى 100).

وفي هذه الجزئية تطوف بك الرواية والراوي العليم /المؤلف بلغة واصفة عذبة شجية، ولكنها لغة غرائزية، في صحاري العواطف والعشق وخرق أحد التابوهات لتمرير فكرة تسويقية للرواية ماكان أغناه عنها ؟!!

ومن الجماليات التي تقف عندها هذه المقاربة، مجتمع الجان المستأنسين المسالمين، مقابل البشر الحاقدين الحاسدين.. إذ إن الرواية وسرادها يهيئونك - منذ البدء - لتلقي هذا المكان الموحش المسكون/ البيت المهجور، وما فيه من عوالم خفية أنسٍ لها البطل سهيل، وعاش بينها ومعها بعيداً عن الناس والأهل والإخوان حيث بيت العائلة المهجور «منذ عشر سنوات» ص 7، الذي تركته العائلة واتخذه سهيل مأوى وسكنا ومتحفا لأعماله الفنية ومنحوتاته القيمة وهم يشاركونه الأكل والتنظيف وغسيل الملابس وترتيب الحاجيات، والاستماع لقراءة القران ومشاركته التأمل والتدبر. (ص ص 67 إلى 69).

يقول عنهم: «هم جيران سكن، ارتضوا بحالي فلم أوذيهم ولم أر منهم أذى أو طغيان أو معصية، نحن نعين بعضنا على حسن الجوار والسكن..» ص 82.

وتتنامى هذه العلاقة مع المخلوقات الخفية عبر الصحراء التي يجد البطل أنه متماه معها وسابر لأغوارها وصائد لذئابها وطيورها، ومستأنس بالجان وعوالمها وحربها الضروس مع الذئاب. (انظر ص ص 85 إلى 91).

ومن تلك الجماليات أيضاً الإشارة إلى التكون الثقافي والفكري للبطل/ سهيل، ورصيده المعرفي والفني.. فالرواية تشير إلى التحاقه بالتعليم النظامي وبداية امتلاك المهارة الفنية والتشكيلية في المرحلة الثانوية، وإنتاجه عدداً كبيراً من الرسومات والمجسمات والمنحوتات، ودخوله الإلزامي في مرحلة الصحوة بسبب معلم المواد الإسلامية (انظر ص ص 56 إلى 63)، والتحاقه بالوظيفة في أرامكو وابتعاثه للخارج/ أميركا تحديداً لدراسة اللغة التي تفوق فيها ولكنه فشل في إكمال بعثته بعد ثلاث سنوات ليعود عاملاً بسيطاً في أرامكو (ص ص 43 إلى 45) وانعزاله في البيت المهجور للقراءة والإطلاع والتثقف وتكوين المكتبة الكبيرة، فكانت قراءاته للروايات والدراسات النقدية والتعرف على أسماء أدبية وثقافية مثل: رجاء عالم، ليلى الأحيدب، عالي القرشي، وروايات مثل: عيون الثعالب، عزازيل، ولقاء الأستاذ كريم عريقات الذي دله على كتاب جواهر الأدب وكتب غادة السمان ونجيب محفوظ وأنيس منصور، ودواوين نزار قباني، ثم التحول للشعر الشعبي حيث الفنان الشاعر أحمد السعد والشاعران طلال السعيد وسعد الثوعي، وأخيراً الشاعر بندر بن عبدالمحسن. كل هذا في مرحلة التتلمذ الثانوية (انظر ص ص 68 إلى 75).

وأخيراً تقف هذه المقاربة عند آخر الجماليات وهي صوت السارد الأخير (الأخ مشاري) الذي أفرد له الراوي العليم/ المؤلف الجزء الأخير من الرواية ليقص حكاية أخيه سهيل ونهاية حياته الأليمة !!

في هذا المقطع تتضح إحدى جماليات الفن الروائي والتي أسميها (المابعدية) حيث يجيء صوت السارد ارتجاعياً يحكي نهاية الرواية والتي كان يمكن للراوي العليم المؤلف أن يجعلها من مقولات الذاكرة الاسترجاعية للسارد الأساس/ البطل. لكن المؤلف أراد أن يشعرنا كقراء أن السارد الأصل قد مات وانتهى ،والحديث لغيره من الشهود/ السراد الأخرون وهم على قيد الحياة، وهذه تقنية فنية روائية فيها من الحداثة والإبداع الشيء الكثير.

في هذه الإضمامة يشير السارد/ الشريك إلى صوت الفطرة والعودة إلى الدين وحسن الختام. فالبطل - كما يراه الآخرون مريض نفسي ومنحل خلقي - يموت وهو رافع أصبع سبابته/ كناية عن التشهد والتوحيد، والمصحف على صدره/ كناية عن الخاتمة الحسنة مع القرآن والتلاوة، ومحتويات الغرفة ومافيها من تنظيم وترتيب/ كناية عن الاستعداد لهذه الوداعية الختامية ! (ص 154 إلى 157).

# # #

ختاماً:

فإن رواية وحشة النهار للروائي خالد اليوسف، تحكي تفاصيل حالة إنسانية لشاب عاش تناقضات االحياة ومعاناتها في بيئة مكانية تشي بالتحولات التمدينية، وآثارها النفسية والاجتماعية على الجيل الذي عاصر هذه التحولات. وكل ذلك في لغة سردية/ روائية/ ناضجه/ متوازنة في عرضها وتقديمها للأحداث والشخصيات وتجاذباتها المادية والمعنوية.

الرواية كشفت غموض العتبة العنوانية على صفحة الغلاف، وذلك من خلال ثيمة اليل والنهار، الخفاء والتجلي، التي شكلتها اللوحة الفنية على الغلاف، حيث تبدو الرمال الصحراوية والرجل الملتحف بغطاء داكن وهو يسير في شمس صيفية حارقة، تتبدى من خلال الظل الذي تحدثه الشمس العالقة بين السحب الركامية، لكن لبس الرجل لا يمت إلى شخصية البطل المحلية بل يشير إلى تأثره باللبس الغربي ودراسته في أمريكا.

يقول السارد وهو يجلي ثنائية الليل والنهار :

«الليل في بيتي طقس آخر، فأنا لا ألجأ إليه إلا بعد إنهاكي من تحركات النهار... وهو السكن لروحي المشردة، فيمنحني بحلكته السوداء، الاسترخاء لتبقى روحي يقظة في بحر تأملاتها، ولتجمع خيوطاً مستوحشة مما هو آت في النهار التالي» (ص 144).

الرواية - أخيراً - تعطيني قناعة كبيرة بأن خالد اليوسف مبدع سعودي في مجالات أدبية متعددة ومتنوعة ، ولكنه في الرواية قامة سامقة يأتي على يديها بكل جديد.

تداولية الاستهلال في البلاغة العربية

عمامرة خيرة
(الجزائر)

تمهيد:

تحظى بنية الاستهلال بمكانة بالغة في البلاغة العربية، وتتجلى هذه المكانة عندهم بِعَدها معيارا لإجادة الشاعر، وقد «سئل قديما بعضهم عن أحذق الشعراء، فقال من أجاد الابتداء والمطلَع»(1). كما نجد البلاغيين العرب القدامى قد أفردوا لها فصولا في مصنفاتهم وذكروا لها عددًا من الشواهد الشعرية والنثرية مما جاء منها حسنا وما جاء منها قبيحا، مثل: العسكري (ت 395هـ) في الصناعتين، وابن الأثير (ت 637هـ) في المثل السائر، و القرطاجني (ت 684هـ) في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، و ابن خلف (ت 427هـ) في مواد البيان، والعلوي (ت 740هـ) في الطراز.. إلخ.

وهدفنا في هذه الدراسة مقاربة بنية الاستهلال من المنظور الوظيفي، حيث يمثل هذا الجانب في دراسة اللغة النظرية التداولية أحسن تمثيل، لأن التداولية في أبسط تعريفاتها تتعلق بـ «دراسة استعمال اللغة في الخطاب وخصائصها التي تشهد على مقدرتها الخطابية»(2)، أي أنّها لا تكتفي في تحليلها للغة على الجانب البنيوي بل تتجاوزه إلى

الجانب التواصلي(بما يضمه من: قصد المتكلم، ووضع المتلقي، وتشكيل الخطاب، والسياق الذي يلف الخطاب). وبما أنّ البلاغة هي أيضا «مطابقة الكلام لمقتضى الحال، مع فصاحة مفرداته، ومركباته أي: سلامتها من تنافر الحروف، وغرابة الاستعمال، والكراهة في السّمع، ويوصف بها الكلام والمتكلم»[3]، فإنّ ليتش (Leitch) يرى «أن البلاغة تداولية في صميمها، إذ إنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما»[4]. فيتجلى البعد التداولي عند البلاغيين العرب القدامى في تناولهم للمسائل البلاغية عندما يحصرون مجال نظرهم في دراسة اللغة في السياق ،أي في وضعية تواصلية معينة[5].

1 - **مفهوم الاستهلال** (instance préfacielle):

1-1 **لغـة:**

من معاني الاستهلال التي دونتها المعاجم اللغوية تحت مادة الكلمة التي يشتق منها (هلل)، ماجاء في معجم الصحاح تحت مادة [هلل] «تهلّل السحاب ببرقه: تلألأ. وتهلّل وجه الرجل من فرحه، واستهلّ وتهللت دموعه أي سالت. وانهلت السماء: صبَّت، وانهلّ المطر انهلالا سال بشدة... الهَلَلُ أوّل المطر، ويقال استهلّت السماء، وذلك في أوّل المطر، ويقال: هو صوت وقعه. واستهلّ الصبيُّ: أي صاح عند الولادة»[6].

فالمعنى اللغوي للكلمة يدل على البدء في كل شيء، أي بدايته وأوله.

2-1 **اصطلاحاً:**

أما المعنى الاصطلاحي لـ«الاستهلال» في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية فهو «المطلع شعرا أو خطابة، ومنه قولهم: براعة الاستهلال»[7]. أما في كتب التراث البلاغي، فنجد ابن المعتز يطلق عليه «حسن الابتداء»، في حين أن من جاء بعده قد سماه «براعة الاستهلال» و«كمال الاستفتاح»[8]. وفيما سيأتي نورد بعض هذه التعريفات على سبيل المثال لا الحصر:

فيعرفه أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بقوله: «الابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعا مونقين»[9].

أما حازم القرطاجنّي (ت 684هـ) فيقول: عن الاستهلالات «هي الطليعة الدالّة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقّي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطّت بحسنها على كثير من

التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وَلِيَها»[10].

فنجد أن هذه التعاريف تتفق كلها على أن الاستهلال هو أول ما يصادفه المتلقي من الخطاب، لهذا نجده يختلف عن الختام من حيث إن الاستهلال يبحث في الغائب الذي لم يكتب بعد، بينما الختام ينهض بصدد الموجود والمكتمل كما رأت إليه عين المبدع وذاكرته[11].

3 - وظيفة الاستهلال:

تختلف البداية تبعا لاختلاف الخطابات لأنها «تُكسب الخطاب مشروعية إعلانه عن ذاته»[12]. كما أنها تمثل إستراتيجية مرشدة للقراءة والقارئ معا، باعتبارها مرآة ذات أنواع ووظائف تولد انفعالات وشعورا وأفق انتظار، إضافة إلى أنها تثير جملة من الأسئلة يجيء النص متكلفا بالجواب عنها وبتوليدها[13]. وهذا المفهوم هو ما قد أشار إليه ابن الأثير أيضا بقوله «وفائدته أن يُعرف من مبدأ الكلام ما المرادُ به، ولم هذا النوع؟»[14]. فقد ركز على وظيفتين أساسيتين: الأولى إحالته لما يأتي بعده من كلام. والثانية دلالته لنوع الخطاب. كما نجد جرار جينيت يؤكد على أن «الوظيفة الأساسية للاستهلال هي حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب وإتمامه»[15]. في حين أنه يحدد وظائف أخرى للاستهلال هي[16]:

1 - الكشف عن تكوّن (Genése) الخطاب.
2 - تحديد الفئة المستهدفة بالخطاب.
3 - التعليق على العنوان.
4 - عقد التخييل (تتعلق هذه الوظيفة ببعض الخطابات لينفي عليها طابع الواقعية، ويدفع المتلقي للبحث عن هذا التطابق).
5 - مؤشرا للسياق.
6 - التصريح بالقصد .
7 - التعريف الجنسي (بحيث يعمل الاستهلال على تحديد طبيعة الخطاب).

أما عن علاقة الاستهلال البنائية بعنوان النص و النص ككل باعتباره بنية نصية فإن «الاستهلال الشعري هو نقطة التّماس الإستراتيجية، التي يَنْفُذ منها العنوان إلى النص، والنص إلى العنوان، على مستوى البناء ومستوى التلقي، إذ تشرع أطياف العنوان في الانبثاق والتشظي، مع أول امتزاجة بنائية ورؤيوية لاستهلال النص الشعري، فيتأتى ظهور أول بصيص للألوان الدلالية، التي جاء العنوان مُشْهِرًا ومُعَرفًا بالنص الموقد لها، سواء أكان العنوان من النوع المراوغ الذي لا يبوح مباشرة بما يقوله النص، ولا يتضح إلا بعد الغوص والبحث في معطيات انسجام

النص، أم من النوع الصريح الذي يُسَلِّم إنتاجيته فور قراءته»[17].

ونستخلص من هذا القول أيضا، أن موقع الاستهلال يكون بعد العنوان وقبل الشروع في طرح الموضوع الأساس للنص، لأن كل نص يحتاج «لتقديم مقدمة تكون فرشا وبسطا لما يتلوها»[18].

4 - شروط الاستهلال:

وحتى يؤدي الاستهلال الوظائف المنوطة به في الخطاب، وجب أن يستوفي جملة من الشروط، يحددها القرطاجني بقوله: «لا يخلو الإبداع في المبادي من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادّة واستواء نسيج و لطف انتقال وتشاكل اقتران و إيجاز عبارة وما جرى مجرى ذلك ممّا يستحسن في الألفاظ، أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة و نفاسة مفهوم... وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني، أو إلى ما يرجع إلى النظم من إحكام بنية وإبداع صيغة ووضع، وناسب ذلك مما يحسن في النظم، أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطيف منحى ومذهب وما جرى مجرى ذلك ممّا يستحسن في الأساليب»[19]، فشروط الاستهلال تتعلق بحسن اختيار الألفاظ الملائمة للمعاني، وإلى جودة النظم، وكذا براعة الأسلوب، ويربط هذه الشروط البنيوية السابقة الذكر بالشرط التداولي في موضع آخر، فيقول: «وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلّم من جميع جهاته»[20]، ومفاد هذا الشرط أن تكون بنية الاستهلال انعكاسا لمقصد المتكلم المراد تبليغه للمتلقي، حتى تحقق بنية الاستهلال الهدف المنوط بها.

ويجمع الدكتور «محمد العبد» شروط الاستهلال في ثلاثة شروط هي (شرط الصياغة - الشرط المعنوي - الشرط المقامي)[21]، وسنتعرض فيما سيأتي لهذه الشروط مع زيادة تفصيل لكل شرط على حدة، في ضوء ما أدلى به علماء البلاغة في هذا الفن.

أولا: شرط الصياغة:

ويقصد به حسن الاختيار وصحة السبك، وذلك أن «الابتداء إذا كان حسنا وبديعا، ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام»[22]، فإحكامه وضبط صياغته كرؤية لمحتوى العمل بكامله، تضع القارئ في السياق إذ، بمجرد الإتيان على قرائته يتم طرح السؤال: وماذا بعد؟ ما الذي سيكون؟[23]. لذا وجب على منشئ الخطاب التأنق في الإبتداء، فقد قيل قديما «حسن الافتتاح مطية النجاح،

وداعية الانشراح، وهو أوّل ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على جودة الشاعر»[24]. ومن أمثلة الاستهلال الذي يتوفر على شرط الصياغة «التحميدات المفتتح بها أوائل السور، وكذلك الابتداءات بالنداء كقوله تعالى في مفتتح سورة النساء: ﴿**يا أيها الناس اتّقوا ربّكم الذي خلقكم من نفس واحدة**﴾[25] كقوله تعالى في مفتتح سورة الحج: ﴿**يا أيها الناس اتّقوا ربّكم إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم**﴾[26] فإن هذا الابتداء مما يوقظ السامعين للإصغاء إليه»[27]. ومن أمثلة حسن صياغة الاستهلال أيضا الحروف المقطعة في بداية السور «كقوله تعالى (ألم، وطس، وحم) و غير ذلك، فإن هذا يبعث الاستماع إليه، لأنه يقرع السمع بشيء غريب ليس له بمثله مادة، فيكون سببا للتّطلّع نحوه والإصغاء إليه»[28].

وما ذمه العرب من قبيح الصياغة في الاستهلالات ما جاء في «قول أبي تمّام:

تجرّع أسى قد أقفر الجرعُ الفرد

ودع حسى عين يجتلب ماءها الوجد

وإنما ألقى أبا تمّام في مثل هذا المكروه تتّبعه للتجنيس بين تجرّعْ والجرع»[29]. فعنايته بالمحسن البديعي أوقعته في خطأ الصياغة.

وعن أهمية هذا الشرط في جودة الابتداء، والخطاب ككل يقول العسكري: و«حسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا، ومع سوء التأليف ورداءة الرّصف والتركيب شعبة من التّعمية، فإذا كان المعنى سبيًّا، ورصف الكلام رديا لم يوجد له قبول، ولم تظهر له طلاوة. وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيدا كان أحسن موقعا، وأطيب مستمعاً»[30].

ثانياً: الشرط المعنوي:

ويقصد به وضوح المعنى وارتباط المبدأ بما بعده ودلالته عليه في الوقت نفسه. وفحواه أن يكون مطلع الخطاب مع عذوبة لفظه وسهولة سبكه صحيح المعاني متناسب القسمة[31]. وفي هذا يقول بدر الدين بن مالك(ت 686هـ) صاحب كتاب «المصباح المنير»: أن يكون مطلع القصيدة أوغيرها، مع عذوبة لفظه وسهولة سبكه صحيح المعاني متناسب القسمة، وأحسنه ما تضمن معنى ما سيق الكلام لأجله، ويسمى براعة الاستهلال»[32]. أما العلوي اليمني (يحيى بن حمزة) (ت 749هـ) صاحب الطراز فيقول: «ينبغي لكل من تصدّى لمقصد من المقاصد واردا شرحه بكلام أن يكون مفتتح كلامه ملائما لذلك المقصد دالا عليه، فما هذا حاله يجب مراعاتُه في النظم والنثر جميعاً، ويستحبُّ التزامُه في الخُطَب والرسائل والتصانيف، وهكذا حال

التهاني والتعازي يكون مبدؤها وتصديرها بما يناسب ذلك المعنى ليكون معلوماً من أول وهلة»[33]. فهو يركز على شرط ملاءمة المطلع للمقصد العام للخطاب والدلالة عليه.

وعن ضرورة إستيفاء الشرط المعنوي ينبه العسكري في قوله: «إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدلّ عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأنّ المدار بعد على إصابة المعنى، ولأنّ المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة»[34]. ويفصل لنا ابن الأثير في هذا الشرط أكثر بقوله أن يكون: «مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من هذا الكلام إن كان فتحا ففتحا، وإن كان هناءً فهناءً، أو كان عزاء فعزاء، وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني»[35]. في مدى ملاءمة المطلع للقصد العام للخطاب (نثرا/ شعرا)، ودلالته على ما يأتي بعده من كلام، «فحيثما يكون المطلعُ جاريا على ما ذكرناه فهو من الافتتاح الحسن، وحيث يكون جارياً على عكسه فهو معدودٌ من القبيح»[36]، وإن كان الخطاب ملائما لهذا الشرط فهو حسن، وإن كان عكس ذلك فهو قبيح، ومن أمثلة حسن المبادي في الشعر التي وافق معناها ما جاء بعدها «قول أبي الطيب المتنبي في قصيدة يمدح بها كافوراً وكان جرت بينه وبين سيّده سيف الدولة وحشة فقال في ذلك:

حَسَمَ الصلحُ ما اشتهتْه الأعادي
وأذاعتـهُ أَلْسُـنُ الحسَّـادِ

فهذا وما شاكله من بديع الافتتاحات ونادرها لما فيه من إفادة الغرض المطلوب من أول وهلة»[37]. ومن بديع الاستهلالات في ذكر الديار والأطلال ما أورده ابن الأثير في قوله: «من شاء أن يذكر الديار والأطلال في شعره فليتأدب بأدب القَطاميِّ على جفاء طبعه وبعده عن فطانة الأدب، فإنه قال:

إنّا محيُّوك فاسلم أيُّها الطلل
وإن بليت وإن طالت بك الطلل

فبدأ قبل ذكر الطلل بذكر التحية والدعاء له بالسلامة»[38].

أما براعة الاستهلال في النثر فهي أن يجعل الكاتب التحميدات في بداية الرسائل السلطانية ملائمة لتلك الرسائل، لأن التحميد يخص الرسائل السلطانية. وفي هذا يقول ابن الأثير «وإنما خَصَصْتُ الكتب السلطانية دون غيرها لأن التحاميد لا تصدر في غيرها»[39]. ومن أمثلة ما يدل على هذا ما كتبه الكاتب الأندلسي في قصر الحمراء[*] في الرسالة التي بعثها عن

السلطان أبي الحجاج بن نصر إلى سلطان المغرب أبي عنان لإبلاغه عن فتح حصن قنيط جاء في تحميدها مايلي :

«أما بعد حمد الله الذي يسَّر لنا من لُطْفه الخفي سبيلا واضحًا، ومنهاجا، وجدّد علينا ملابس الإقبال، بسعادة ملككم السامي الجلال، وقد كادت ترق انهاجا، فاتح أَبواب الأَمل، إذا سَامتها الشدايدَ أرْتاجا، ومسخر ضروب الأَيام، وقد أَعْيَت جماحا ولَجاجا»[40]. فقد جاء التحميد ملائما للغرض من الرسالة. ومن ذلك في السنة النبوية «افتتاحه صلى الله عليه وسلم في الدعاء لأبي سلَمة عند موته حيث قال: اللهم ارفَع درجتَه في المهديّين، واخلُفْهُ في عَقِبه من الغابرين، واغفر لنا وله يا رب العالَمين»[41]. فانظر إلى مناسبة هذا الافتتاح للحالة التي وقع فيها فافتتحه بذكر المهمّ الذي يفتقرُ إليه المدعوُّ له في تلك الحال، ومن رفع الدرجة في الآخرة، ثم أردفه بذكر صلاح عقبه من بعده في الدنيا ، وختمه بالجمع بين الداعي والدعوّ له، و هذا من الاستهلال البليغ الذي يعجز عن الإتيان بمثله كلّ بليغ[42].

أما من قبيح الابتداءات في النثر نجد أبا إسحاق الصابي على تقدمه في فن الكتابة، يخفق في الاتيان بهذا الركن المهم من الكتابة، الرسالة التي كتبها في فتح بغداد وهزيمة الأتراك عنها، وكان فتحا عظيما ، فابتدأ بالتحميد فقال:

«الحمد لله ربّ العالمين، الملك الحق المبين، الوحيد الفريد، العليّ المجيد الذي لا يوصف إلا بسلب الصفات، ولا يُنعت إلا برفع النعوت، الأزلي بلا ابتداء، الأبدي بلا انتهاء، القديم لا منذ أمد محدود ،الدائم لا إلى أجل معدود، ولا تحدُّه الألسن بألفاظها، ولا تُخلقه العصور بمرورها، ولا تهرمه الدهور بكرورها، ولا تصارعه الأجسام بأقطارها، ولا تجانسه الصور بأعراضها، ولا تجاريه أقدام النظر أو الأشكال، ولاتزاحمه مناقب القرناءوالأمثال، بل هو الصَّمد الذي لا كفء له، والفذُّ الذي لا توأم معه، والحي الذي لا تخرمه المنون، والقيوم الذي لا تشغله الشؤون، والقدير الذي لا تؤُدّه المعضلات، والخبير الذي لا تعيبه المشكلات»[43]. ويعلق ابن الأثير على إخلال الصابي بهذا الركن في استهلال الرسائل السلطانية المتضمنة معنى الفتح، بأن التحميد الذي جاء به لا يصلح إلا أن يكون في صدر مصنف من مصنفات أصول الدين[44].

ثالثا: الشرط المقامي:

ويقصد بالمقام «مجموعة العناصر التي تتوفر في موقف تخاطبي معين وأهمها

زمان التخاطب ومكانه وعلاقة المتكلم بالمخاطب وخاصة الوضع التخابري بينهما، أي مجموعة المعارف التي تشكل مخزون كل منهما أثناء عملية التخاطب»[45].

فهو يضم عدة أمور منها:

أ - رعاية حال المخاطب:

وتتمثل مراعاة حال المخاطَب أثناء إنجاز الخطاب في أمور عدة تتعلق بـ«اسمه، أو اسم أحد من أهله، وعمره، وخلقه، وعمله، والوضع الذي يكون عليه جسمانيا كان أم نفسيا »[46].

وفي كتب البلاغة العربية تعتبر مراعاة حال المخاطَب حجر الأساس في بلاغة الخطاب وجودته، وإخفاق المتكلم في ذلك يؤدي إلى الفشل التداولي للخطاب. وفي هذا يقول أبو هلال العسكري: «ينبغي أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله، مما يتطير منه، ويستجفى من الكلام والمخاطبة والبكاء ووصف إقفار الديار وتشتيت الألاّف ونعي الشباب وذمّ الزمان، لاسيمّا في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني. ويستعمل ذلك في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»[47]. فالعسكري يركز على ضرورة التزام الشاعر بتحسين الابتداء ووجوب مراعاة الحالة النفسية للمخاطب. وإلى جانب ضرورة التزام الشاعر بهذا الشرط، فابن خلف يركز على ضرورة التزام المترسل أيضا بهذا المحسن البديعي فيقول: «ينبغي للشاعر والمترسل أن يتجنّبا افتتاح الكلام بما يتطير منه ويثقل على سامعه، ويتحفّظا مما يستخفي، كنعي الشباب وتفرق الأحبة وذم الزمان وما جرى ذلك، إذا كان مفضيا إلى مدح الرؤساء ومخاطبة العظماء»[48]. وفي هذا قال أحد الكتّاب: «أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنّهن دلائل البيان»[49].

ومن الأمثلة العديدة التي استشهد بها البلاغيون نذكر منها ما حدث للشاعر أرطأة بن سهية حين أنشد بين يدي الخليفة الأموي عبد الملك قوله :

رأيتُ الدهر يأكل كل حي
كأكل الأرض ساقطة الحديد
وما تبقي المنيـة حين تغدو
على نفس ابن آدم من مزيـد
وأعلـم أنها سـتكر حتى
توفي نذرها بأبي الوليـد وإن كان

وكان عبدالملك يكنى أبا الوليد، فتطير بذلك[50]، الشاعر يقصد نفسه بالخطاب إلا أن عدم انتباهه إلى أن كنية مخاطبه هي نفسها كنيته أدى ذلك إلى سوء فهم

الخطاب، وبالتالي إلي فشله التداولي. ومن أمثلة الفشل التداولي في الخطاب أيضا «ما أنشده البحتري في يوسف بن محمد الثغري قصيدته التي أولها :

لكَ الوَيلُ من ليل تطاولَ آخرُه

ووشْكِ نوَى حيٍّ تُزَمُّ أباعرُه

فقال: الويلو الحرب لك»[51] فالشاعر لم يراع في مطلعه الحالة النفسية لمتلقيه، مما أدى بالمتلقي للدعاء عليه.

ومن أمثلة ما استقبح قول البحتري: «فؤاد ملاه الحزن حتى تصدَّعا» فإن ابتداء المديح بمثل هذا طيرةٌ ينبو عنها السمع، وهو أجدر بأن يكون ابتداء مرثية لا مديح»[52].

أما من جيد الابتداءات قول أبي تمام :

الحق أبلج والسيوف عواري

فحذار من أسد العرين حذار

وقال:

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب.

فقد كان ابتداء أبي تمام فخم، وله روعة، وعليه أبهة»[53].

ب - رعاية الدور الاجتماعي والموقف الخارجي للخطاب:

ويتعلق ذلك بمراعاة المكانة الاجتماعية وجميع الظروف المؤطرة للخطاب، فيجعل منشئ الخطاب خطابه بمقدار طبقة مخاطبه والظروف المحيطة به بغير زيادة ولا نقصان، وقد حث بشر بن المعتمر عن ذلك في صحيفته الشهيرة فقال: «ينبغي أن يعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وبين أقدار الحالات، فتجعل لكلّ طبقة كلاما، ولكلّ حال مقاما، حتى تقسم أقدَارَ المعاني على أقدَارِ المقامات، وأقدارَ المستمعين على أقدار الحالات...»[54]. وفي هذا يقرر ابن السّراجّ الششتري ما يجب على الشاعر اتباعه في غرض المدح فيقول: «ينبغي للشاعر أن يقول شعره في المدح على قدر الممدوح ،فإن مدح ملكا، سلك طريق الافصاح والإشادة بذكر الممدوح، وجعل معانيه جزلة نقية، غير مبتذلة سوقية، واجتنب التقعير والتطويل،... وكان البحتري إذا مدح الخليفة، قلّل الأبيات، وأبرز المعاني، وإذا مدح الكتاب أسهب، وأطال. وكذلك الإطناب في حق الملوك محمود، وفي حقّ السّوقة مذموم، لأنه إذا تجاوز به قدره، فكأنه قد نقصه، فينبغي ألّا يقصّر به عما يستحق، ولا يعطيه صفة غيره»[55]. فعلى الشاعر أو الكاتب أن يجعل ألفاظه ملائمة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المخاطَب. ومن أمثلة الألفاظ غير الملائمة للطبقة الاجتماعية للمخاطَب قول البحتري في مدح المعتز بالله :

لا العذلُ يردعهُ ولا التعْـــ

نيـــفُ عن كَـــرَمٍ يصُـــدُّه

فقال له أحمد بن عبدالله: ومن ذا يعنف أمير المؤمنين على الكرم ،أو يصدُّه؟ هذا بالهجاء أشبه منه بالمدح(56). فالشاعر هنا قد أخفق تداوليا في انتقاء الألفاظ الملائمة لمدح الخليفة.

أما من أمثلة من أجاد في انتقاء الألفاظ الدالة على غرض ما قاله المبرد في حق الخطيئة أنه قد أحسن المدح ببلوغ الغرض مع عدم الإطالة، وبعده من الإكثار، ودخوله في الاختصار، وذلك في قوله:

تزورُ فتى يعطي على الحمد مالهُ
ومن يُعط أثمان المحامد يحمد
يَرى البخل لا يبقي على المرء ماله
ويعلم أنّ المرء غير مخلّد
كسوبٌ ، ومتلافٌ، إذا ما سألته
تهلّل واهتزّ اهتزاز المهنّد
متى تأته تعشو إلى ضوء ناره
تجد خير نار عندها خير مُوقِد

فتصرّف في أنواع المديح على سبيل الاقتصاد(57).

وحتى يستوي منشئ الخطاب هذه الشروط في الاستهلال، وجب أن يتمتع بكفاءة تواصلية. والكفاءة التواصلية ليست نسقا بسيطا بل هي أنساق متعددة تتمثل في ملكة لغوية دائمة الحضور، وملكات يلجأ إليها عند الحاجة هي: الملكة المنطقية، والملكة الإدراكية، والملكة الاجتماعية، والملكة المعرفية. فمجموعها خمس ملكات تتفاعل فيما بينها أثناء عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله(58).

خلاصة:

نخلص في آخر هذه الدراسة أن البلاغيين العرب القدامى قد سلكوا في معالجتهم للمسائل البلاغية مسلكا وظيفيا. ويظهر هذا جليا في معالجتهم لبنية الاستهلال من حيث تحديدهم لشروط بنائها، وتتمثل أساسا في جانبين: أولا الشروط البنيوية و تتعلق بحسن صياغة الألفاظ، وإنتقاء المعاني الملائمة لها، أما ثانيا فربط الشروط البنيوية بالجانب الاستعمالي المتعلقة بقصد المتكلم، وحال المتلقي النفسية والاجتماعية. والتي من شأنها المساهمة في إنجاح التواصل. وإكساب بنية الاستهلال الصفة التداولية.

الهوامش

(1) العلوي (يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، وعلوم حقائق الإعجاز، تصحيح: سيد بن علي المرصفي، ج 2، المقتطف، مصر، د.ط، (1914م/1332هـ)، ص 277.

(2) Voir: Armengud (Françoise), La pragmatique, (Que, sais, je), Paris, 5edt, 2007, p5.

(3) يعقوب (إميل) وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية عربي - إنكليزي - فرنسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1 (1987)، ص 96.

(4) فضل(صلاح)، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ط (1992)، ص 89.

(5) ينظر: أسيداه (محمد)، مصطلح المنزلة النظرية للتداوليات، علامات، ج 64، مج 16، جدة، فبراير (2008)، ص 141.

(6) الجوهري (إسماعيل بن حمّاد)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح :أحمد عبد الغفور عطار، مادة [هلل]، ج 5، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، (1990)، ص 1851.

(7) يعقوب(إميل) وآخرون، ص 40.

(8) ينظر: عزام (محمد)، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، دت، بيروت، ص 24.

(9) العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، تح:علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط 1، (1952)، ص 435.

(10) القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دت، ص 309.

(11) ينظر: صدوق (نور الدين)، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية ،سوريا، ط 1، (1994)، ص 9.

(12) نفسه ، ص 56.

(13) ينظر: حنفي (شعيب)، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، الخطاب المتخيل)، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، (2006)، ص 209.

(14) ابن الأثير(ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج 3، دار نهضة، مصر، ص 96.

(15) ينظر: بلعابد (عبد الحق)، عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، (2008)، ص 121-124.

(16) ينظر: نفسه، ص 124.

(17) البندري (معيض عبدالكريم الشيخ الذيابي)، الاستهلال في شعر غازي القصيبي - مقاربة نسقية تحليلية -، (ماجستير)، جامعة أم القرى، السعودية، (1433هـ/1434هـ)، ص 58.

(18) ابن خلف (علي)، مواد البيان، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، سوريا، ط 1، (2003)، ص 188.

(19) القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 310.

(20) نفسه، ص 310.

(21) ينظر: العبد (محمد)، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط 1، (1426هـ)، (2005)، ص118-119.

(22) العسكري (أبو هلال)، الصناعتين ، ص 496.

(23) صدوق (نور الدين)، البداية في النص الروائي، ص 19.

(24) ابن السّراجّ (أبو بكر محمد بن عبدالملك الشّنتريني الأندلسي)، جواهر الآداب وذخائر الشّعراء والكتّاب، تح: محمد حسن قزقزان، ج 1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (2008)، ص 374.

(25) الآية (1).

(26) الآية (1).

(27) ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر، ج 3، ص98.

(28) نفسه، ص 98.

(29) نفسه، ص 99.

(30) الصناعتين، ص 161.

(31) ينظر: بن مالك (بدر الدين)، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: حسني عبدالجليل يوسف، مكتبة الآداب، ص 269.

(32) نفسه، ص 269.

(33) الطراز، ص 266-267.

(34) الصناعتين، ص 69.

(35) ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر، ص 96.

(36) العلوي، الطراز، ص 267.

(37) المصدر نفسه، ص 275.

(38) المثل السائر،ج 3، ص 99.

(39) نفسه، ص 108.

(*) هو محمد بن عبدالله بن سعيد بن عبدالله بن سعيد بن علي بن أحمد السلماني (نسبة إلى سلمان من عرب اليمن القحطاني) قرطبي الأصل ثم لوشيه، ويكنى أبا عبدالله ويلقب من الألقاب المشرقية لسان الدين .ولد في لوشة في الخامس والعشرين من رجب (713هـ) الموافق (16 نوفمبر 1313م). وشغل لسان الدين مهام أستاذه ابن الجياب (749هـ)، وبرز في عهد السلطان أبي الحجاج يوسف بن نصر، وبعد وفاة هذا الأخير سنة (755هـ، 1354م) وخلفه ابنه محمد الخامس الغني بالله، فأبقى على مكانة لسان الدين ومنحه جميع السلطات، والامتيازات التي كانت في يده،حتى وسم بذي الوزارتين السيف والقلم. توفي مقتولا بعد محاكمته بتهمة الزندقة في خريف سنة (776هـ، 1374م). ينظر: المقري (شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني)، أزهار الرياض قي أخبار عياض، ج 1، تح مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، (1358هـ)، (1939م)، ص 18. و ينظر:ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، ج 1، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، (1393هـ - 1973م)، ص 22 وما بعدها.

(40) ابن الخطيب (لسان الدين)، ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي ،القاهرة، ط 1، (1400هـ - 1980م)، ص 134.

(41) الطراز، ج 2، ص 271.

(42) نفسه، ن.ص.

(43) ابن الأثير، المثل السائر، ج 3، ص 108-109.

(44) نفسه، ص 109.

(45) المتوكل (أحمد)، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي - الأصول والامتداد -، دار الأمان، الرباط، ط 1 (2006)، ص 172.

(46) العبد (محمد)، النص والخطاب والاتصال، ص 77.

(47) الصناعتين، ص 431.

(48) موادّ البيان، ص 190.

(49) العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، ص 431.

(50) نفسه، ن.ص .

(51) ابن خلف، مواد البيان ، ص 191.

(52) ابن الأثير، المثل السائر، ص 99.

(53) ابن السّراجّ، جواهر الآداب وذخائر الشّعراء والكتّاب، ج 1، ص 377.

(54) العسكري، الصناعتين، ص 135.

(55) ابن السّراجّ، جواهر الآداب وذخائر الشّعراء والكتّاب، ج 1، ص 555.

(56) نفسه ، ن ،ص.

(57) نفسه، ص 561.

(58) المتوكل (أحمد)، الخطاب وخصائص اللغة العربية - دراسة في الوظيفة والبنية والنمط -، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 (2010)، ص 13.

تقاطع السياسي والديني في رواية «نوم الدين» لحافظ محفوظ

المهدي عثمان
(تونــــــس)

1 - تقديم الكاتب:

حافظ محفوظ شاعر وروئي من مواليد قصور الساف سنة (1965م) صدرت له عشر مجموعات شعرية أولها «قلق» (1989م)، وتسعة أعمال بين الرواية والمسرح، تحصل من خلالها على جائزة كومار عن رواية «حارس الملائكة» (1999م) و«حورية» (2006م)، كما عرف عنه اهتمامه بأدب الطفل، حيث صدرت له عديد القصص الموجهة للأطفال، حصلت يعضها على جوائز عربية.

ومن آخر إصداراته رواية «نوم الديك» التي صدرت منذ أشهر عن دار مومنت في (152) صفحة. وهي رواية واقعية وضعت على طاولة التشريح الراهن الاجتماعي والثقافي في تونس، بالتركيز على موضوع «الانتماء» إلى حزب ديني كأحد القضايا الاجتماعية وتأثيره على المحيط العائلي.

2 - شخصيات الرواية:

تدور أحداث الرواية حول شخصيتين رئيسيتين، الأولى ميلاد زرود، وهو الشقيق الأكبر لعز الدين صاحب

الأستاذية في الفلسفة، وهو عاطل عن العمل، ويعد الشخصية الثانية المهمة. ميلاد يعمل على عربة يدفعها كل يوم في الأسواق لبيع السحلب إلى العابرين. أما عز الدين العاطل عن العمل فقد انضم إلى حركة سياسية محظورة كلفته الغياب القسري في غياهب السجون.

- منصور الحشيش، أحد المطلعين على الوضع السياسي بالبلاد والمواكبين لأحداثها، وقد دخل في خلاف مع ميلاد حين اتهم شقيقه عز الدين «بمرض الإرهاب»، وقد ظلت علاقته به متوتر حتى آخر الرواية.
- عبدالسلام، بذل ما في وسعه ليصلح بين منصور الحشيش وميلاد، دون جدوى.
- السيد، وهو شيخ المجوعة الدينية المحظورة التي انضم إليها عز الدين، وقد التقاه ميلاد محاولا أن يفسر له ما فعله شقيقه، ولكنه لم يستوعب التفسير الذي قدمه له.
- رشيد، هو أحد أعضاء المجموعة الدينية، وكان همزة الوصل بين ميلاد وعز الدين والسيد.
- عزّة، عشيقة ميلاد امرأة تسكن مع أختها جليلة المعوقة إلى أن ماتت وتزوجت بميلاد وأنجبت منه توأما.
- حسني، بدأ دلّالا، وأصبح وسيطا بين أصحاب القضايا وفاتح البليس أحد المتنفذين، الذي افتك منه زوجته بمقابل مادي وبرضاه.

هذه أهم الشخصيات الفاعلة والمؤثرة في سير الأحداث في رواية «نوم الديك» لحافظ محفوظ، مع أنه ثمة عديد الشخصيات الأخرى الثانوية وغير المؤثرة.

3 - أحداث الرواية:

تدور أحداث الرواية حول عز الدين الذي انخرط في حركة الاتجاه الإسلامي المحظورة وتم اعتقاله دون أن يعلم شقيقه ميلاد سبب هذا الاعتقال. ظل هذا الأخير يبذل قصارى جهده ليعرف علاقة عز الدين «بالإرهاب» كما اتهمه منصور الحشيش. وفي الأثناء يرشده أحد أصدقائه إلى حسني الدلال الذي تربطه علاقة بأصحاب نفوذ الذين وعدوه بأن يساعدوا عز الدين، ولكنهم تراجعوا في الأخير بسبب علاقة هذا الموضوع بحركة محظورة لها خلفية دينية.

ميلاد ظل يحاول لمعرفة قصة عز الدين، حتى وصل به الأمر إلى الاتصال بأحد أعضاء المجموعة المحظورة ليوصله بدوره إلى «السيد» وهو الشيخ، أحد زعماء «الخوانجية» الذي حاول أن يوضح له الدور الإنساني والديني الذي تقوم به حركته خدمة للإنسان وللوطن.

بعد سبع سنوات خرج عز الدين من سجنه أثناء الثورة التونسية، وعندما عاد إلى منزل ميلاد بلحيته الكثيفة، ووجهه المخيف، وجه إلى عائلته تهم النجاسة والكفر «**هذه**

الدار ليست طاهرة، هذه دار كفر»، وغادرهم تاركا حرقة وألما.

4 – الخطاب الديني، التقويض والمجابهة:

يتحدد الخطاب الديني في رواية نوم الديك بإطار إشكالي مميّز تدور في إطاره إيديولوجيا الحركات الدينية. وقد شاع في المجتمع العربي الإسلامي ، في المرحلة ما بعد الاستعمارية، الانتماء إلى حركات دينية تحاكي المعتقد وتتقاطع معه، بل وتتعارض أحيانا.

وإن ظهرت بعض هذه الحركات في شكل دعوي وتبشيري، إلا أن أغلبها كان تحزبا وانتماء الغرض منه تقويض الراهن الاجتماعي والسياسي، وتغييره ببديل «رباني».

ظل هذا الخطاب كما هو منذ انطلاقه، وإلى الآن يحافظ على مرجعياته وطرق اشتغاله، رغم التحولات الكونية في المادة وفي البشر. حيث إن العالم المادي الإنساني يحفل بالخطايا والآثام، ولا بد من تغييره ورسم عالم بشريّ بمرجعيةّ القرآن والسنة. لهذا جاء هذا الخطاب ليقوض المجتمع العربي الإسلامي «الفاسد». وهذا التقويض الذي حمل أدوات القرآن والسنة والإجتهاد، دخل في صدام ومجابهة مع القوى الحالمة بالتغيير، الناشدة لمجتمع العقل. لهذا صار أمامها صدام بين العقل والنقل، ظل يتدافع بين الخفى والتجلي لعقود طويلة.

هذه المشهدية، حاول أن يعكسها لنا الروائي حافظ محفوظ في روايته «نوم الديك»، حيث انظم بطل الرواية إلى تنظيم دينيّ (وإن شئنا له مرجعية دينية) كان يُحضر الانتماء إليه أو الانخراط فيه. بل ربما يوصف المنتمي «بالإرهابي»:

«.. **القتل والجرائم والحرائق والهدم والتفجير والسلاح وكل شيء يقتل الناس. الإرهاب يعني كل هذا**» هكذا فسّر عبد السلام مفهوم الإرهاب لميلاد. وهو مفهوم فيه الكثير من الصحة من زاوية تراها الدولة، في حين أن الطرف الآخر، أي المتهم بالإرهاب، يعتبر اعتماده على كل تلك الأسلحة الممكنة نضالا وتغييرا للمنكر، بل ربما يصل في بعض الأحيان إلى مرتبة الجهاد في سبيل الله بواسطة الدم.

«فالجماعة» (ورشيد أحد أعضائها) تعتقد أن النصر سيكون حليفهم عاجلا أم آجلا، وسينتصرون على الظلم والطغيان «**بالإيمان والصبر والجهاد في سبيل الله**».. الإيمان بقضيتهم «العادلة» وصبرهم على الظلم والقهر والإقصاء، ثم الجهاد «بما تيسّر»، كما يقول رشيد وهو يواسي ميلاد ويشد من أزره.

إنّ حافظ محفوظ، وإن لم يقدّم صدمة ذوقية للقارئ، في علاقة بالموضوع، ولا متوالية سردية تقطع مع المألوف، إلا أنه استطاع أن

يمسك بتلابيب موضوع يعدّ من الطابوهات. وحتى بعد ثورة (14) جانفي، فإن موضوع «الحركات الإسلامية» في تونس، وعلاقتها بالسلطة مدّا وجزرا، ما زال لم يفكك تفكيكا معرفيا ولا ابستمولوجيا. بل ظل هذا الموضوع يافطة لافتكاك الاعتراف، والشعور بالذنب، تجاه المنتمين إلى هذه الافكار.

وبتتبعنا لخط سير السرد في الرواية، نفهم أن الراوي قصد «حركة الاتجاه الإسلامي» تحديدا (حركة النهضة الآن) أو من كانوا يسمون «بالخوانجية»:

«**قال الخوانجية ضدّ الحاكم وهو لا يحبهم**»، **هكذا فسر أحد أبطال الرواية، وهو يجيب عن سؤال: «خوانجي، آش معناها»؟**

فالخوانجي الذي يمثله كل من «الشيخ» و«رشيد» و«عز الدين»، هو الطرف المقابل للسلطة الحاكمة. ويمثلها في الرواية أعوان الأمن والحاكم المستبد الذي ورد ذكره آخر الرواية.

فنحن هنا أمام صدام بين قطبين في المجتمع، يبدو أنهما لا يتمتعان بنفس القوة، التي من شأنها أن تخلق توازنا في الصراع.

صراع انطلق في الرواية هادئا، منذ لحظة القبض على عز الدين من بيته «**وأخذوه عاريا من فراشه**». فالعقدة انطلقت من هذه اللحظة في نسق خطيّ واضح تتموضع حوله بقية الأحداث التي تدعم الحدث السردي، بل تجدنا أحيانا مع أحداث تسير بالتوازي مع الحدث الروائي ولا تتقاطع معه، إلا أنه من باب التأويل قد تحيل الأحداث والوقائع على واقع اجتماعي مهترئ وقيم «فاسدة» سعى الخطاب الديني الذي يمثله «عز الدين» إلى تقويضها وهدمها. بالتعويل على منجز قرآني يُعلي من القيم البديلة.

ثمة إذن، بعض الأحداث التي لا تتقاطع ـ كما قلنا ـ مع الحدث الروائي ولكنها تعبّر عن راهن اجتماعي وثقافي «مريض» ومتفكك. كعلاقة ميلاد بعزة قبل زواجه بها، ومشكلة فرحات صاحب المقهى الذي فقد ابنته بعد هروبها مع سائح بلجيكي، أو إقدام حسونة الطبال على ذبح زوجته عزيزة «الفاجرة»، وفقد عقله تبعا للحادثة... كلها أحداث نسجها الروائي بحنكة، دون أن يفقد الهيكل الروائي توازنه. بل إن هذه الوقائع التي وسمت «بالأخلاقية»، ربما كانت الدافع «للحركة» الخوانجية كي تتهم المجتمع التونسي بالفساد والإعوجاج، وبالتالي لابد من إصلاحه. «**وخلافا للحاكم الظالم**» الذي يريد أن «**يمحو دابر الإسلام**» فإن حركة الاتجاه الإسلامي ستعمل كما عمل «السلف الصالح» على حد تعبير «الشيخ» وهو يوضح لميلاد صِدام التنظيم مع السلطة الحاكمة.

إن الكاتب هنا لم يقم بدور التنفير من الشخصيات، أو تحقيرها، بل لم يكن ساردا

للأحداث وللوقائع، بل خلق شخصين قاما بعملية السرد، حتى لا يحصل الانطباع الذي مفاده تقديم الراوي لمواقف وآراء تخدم هذه الشخصية على حساب الأخرى.

بمعنى لم يكن الكاتب طرفا في الصراع، بل ربما كان دوره وصّفيا لا غير ومنح لكل من «حليمة» و«محجوب» دور سرد الأحداث، دون أن نعرف. وإلى آخر الرواية - من تكون هذه الشخصيات، وأي علاقة لهما ببقية الشخوص.

مرّ الكاتب على مرحلة مهمة من تاريخ تونس الحديثة، وهي العشر سنوات الأخيرة قبل ثورة 14 جانفي، وكيف كان يتعامل النظام السياسي مع الفكر الديني، أو إن شئنا مع «الإسلام السياسي»، حيث قابل فعل «التقويض» بالمجابهة أيضا والقمع والسجون والمنافي.

5 - تجليات السياسي في نوم الديك:

الرواية السياسية، هي تلك التي تنصب على مناقشة وتحليل القضايا السياسية وعلاقتها بالعنف والسجون والتعذيب، وبالتالي رصد التوادد والسجال بين الحاكم والمحكوم. في إطار الصراع على من يملك شرعية ممارسة العنف..

إن رواية نوم الديك، لا يمكن اعتبارها رواية سياسية بالمعنى الحقيقي للرواية السياسية، ولكنها رواية واقعية اجتماعية، حضر فيها السياسي وفق خط سردي رقيق جعل منه الكاتب العماد الأساس لبقية الأحداث. فكأن الأحداث في خط سيرها تتكاتف جنبا إلى جنب مع السياسي، الذي هو فكرة واحدة في رواية «نوم الديك». بمعنى أن موضوع الرواية في علاقة بالسياسي، هو موضوع واحد، ليس متشعبا ولا متفرعا، بحيث يجعل القارئ مرتبكا وتختلط عليه الأفكار والمعاني.

كما أن حافظ محفوظ عوّل على المحليّ في تناوله للحدث الروائي، ولم يذهب بعيدا إلى الإقليمية والعالمية. وهذا ما يجعل مضمون الرواية واضحا ومفهوما للقارئ التونسي، بل عوّل في أسلوبه على لغة مبسطة، راوحت بين الدارجة التونسية، واللغة القريبة من الفهم البعيدة عن المجازات والاستعارات، بحيث تجعل من القارئ ينتبه بيسر إلى الحدث الروائي، دون أن يتيه بين جنبات اللغة القحة.

فالنص السردي في الرواية انبنى على مجموعة من الخطابات الثقافية والاجتماعية والتاريخية.. لأن السياسي هو كل هذه التقاطعات والصدامات.

فالسياسي هو كل هذه الخطابات بتفرعاتها. وحافظ محفوظ وهو يسير وفق خط سردي أحادي، إنما يمرّ بسلاسة على الثقافي والاجتماعي دون أن يربك القارئ أو

يلهيه عن الموضوع الأصلي، وهو الانتماء إلى تنظيم ديني محظور وتداعيات ذلك الانتماء اجتماعيا وثقافيا:

«**إنه هو وسط رافل كبير. لكنهم لم يأخذوا سلعته هذه المرة، بل أخذوا كبده. أخذوا ابنه الذي يتباهى به. أخذوا الغالي الذي رفع رأسه وسط الناس. أخذوا الفيلسوف**».

فتأثير ذلك الانتماء، يتجاوز المنتمي بذاته، ليَمس عائلته القريبة والبعيدة، ويصير بإمكان البوليس السياسي أن يفعل ما يشاء في أفراد تلك العائلة من حصار وقمع وتهديد وقطع أرزاق.. فتصبح كامل العائلة تعاني الويل من تبعات انتماء أحد أفرادها إلى حركة الاتجاه الاسلامي، التي شهدت أوج القمع بداية تسعينات القرن الماضي.

بل إن ما يعانيه أفراد العائلة يفوق مايعانيه المنتمي إلى تلك الحركة المحظورة.. فهذا الأخير مقتنع بما أقدم عليه، وعلى استعداد لأن يذهب بعيدا في "نضاله" ضد القمع لتحرير البلاد والعباد، وأن أي قمع أو تعذيب يناله، ليس إلا ضريبة لذلك النضال وإعلاء كلمة الله كما يتصور.

أما العائلة التي لا دخل لها في قناعات ابنها، فتظل تعيش الذل والحصار إلى درجة لا تحتمل:

«**توسلتُ. قبّلتُ الأيادي. بقيتُ أدور بَينهم بلا فائدة**».. إنه التقاطع بين الدين والسياسة، يشهد عليه تاريخنا العربي منذ قرون، فلا يمكن الحديث عن الديني دون تداخل السياسي فيه، والعكس صحيح.

بل ينجلي الخطاب الديني في هذه الرواية كقناع للخطاب السياسي. ذلك أن حركة الاتجاه الاسلامي سابقا كانت تسعى إلى ضرب السائد وتقويضه، بغرض فرض البديل الذي لن يتحقق دون الفوز بالسلطة و لو بالإكراه:

«**ليظلوا في الحكم. أغواهم الشيطان فأنساهم الحق والفضيلة. يقتلوننا لأنهم يعتبروننا أعداءهم. يقتلوننا لأنهم عبيد لليهود الصهاينة. إنهم يخافون من كل من يذكرهم بالله وبالخير**».

لهذا فكل طرف يسعى إلى أن يشيّطن الآخر، ويصفه بما يمنح لنفسه شرعية مقاومته. فالسلطة تصف هذه الحركة ومثيلاتها بما يعطيها الشرعية لقمعها والزج بأعضائها في السجون، كتأليب الرأي العام، وتقويض أسس الدولة والإرهاب..

أما الطرف المقابل فيصف السلطة الحاكمة بالكفر والخروج عن الملة والعمالة للصهاينة.

إن الزمن الروائي الذي امتد إلى ما بعد ثور (14) جانفي جعل الرواية أقرب إلى القارئ، لأنه يعيش عن قرب بعض الحيثيات ويعاينها بشكل يوميّ. وهذا ما جعل الرواية تفتك منا اعترافا لا نقدر على مقاومته.

وفي الرواية ذهب الكاتب إلى كسر انتظار القارئ، من حيث عدم استجابته لما كان يأمله من نهاية الرواية. حيث إن سير الأحداث كان يذهب في اتجاه اعتراف عز الدين بكل جهود شقيقه من أجل إطلاق سبيله، وكان ميلاد: «**يريد أن يأخذ عز الدين إلى حضنه ويروي له ما وقع خلال تلك السنوات. ولكن عز الدين تغير**».

بل تغيّر شكلا وجوهرا.. لحيته الكثيفة أخافت أبناء ميلاد، وأخافت مواقفه ورؤاه، عائلته التي لم تستوعب التحول الذي حصل في شخصية عز الدين: «**تقول ثريا إن لحية عمي تخيفني**» بل ذهب به الأمر إلى محاولة «إصلاح» عائلته و عائلة ميلاد «**قال لدليلة استري روحك**»، وصار يتحدث عن الصلاة والآخرة.

وتوصل عز الدين إلى نتيجة مفادها، أن «**هذه الدار ليست طاهرة، هذه دار كفر**».. فالكاتب هنا وضع حركات الإسلام السياسي على طاولة التشريح، وفكك خطابها.. ويبدو أن هذه الحركات تتقاطع وتتكامل في أفكارها، وحتى الفروقات التي تبدو ظاهريا، هي في الحقيقة ليست شيئا آخر غير رفض مدنية الدولة والعودة بالبلاد إلى أفكار ظلامية ضد السير الطبيعي للحياة... لهذه انتهت الرواية بأن فقد ميلاد «**ذاكرة والده في ذلك الصباح نهائيا**».. وهي في الحقيقة إحالة إلى الذاكرة الانسانية التي سعى عز الدين من خلال فكره إلى طمسها.

وبالمرور على أسلوب الكاتب، نستطيع أن نفهم أن حافظ محفوظ لم يطرز أحداث الرواية بأسلوب خطابي مباشراتي فج، بل تجلى السياسي في الرواية مبسطا في تقاطع مع الاجتماعي والثقافي.

هكذا استطاع حافظ محفوظ أن ينقلنا في رواية نوم الديك إلى بوتقة يتقاطع فيها الديني بالسياسي، تقاطعا شكله الصراع وروحه الدفاع على أحقية كل طرف في امتلاك الشرعية التي اكتسبها إما من القانون الوضعي، في علاقة بالدولة، وإما من القانون الديني لما يتعلق الأمر بمن يدافع باسم الدين عن وجهة نظر ما.

هو صراع العقل والنقل، الذي ظل يظهر ويختفي على امتداد تاريخنا العربي الاسلامي، وقد أمكن لحافظ محفوظ أن يضع أمام القارئ مرآة تاريخه، وتحوّل هذا الماضي إلى حاضر وحشيّ ومربك.

التعدد اللغوي في الرواية المغربية التجريبية
(نحو مقاربة سوسيولسانية)

الحسين أوعسري
(المغـــــرب)

حققت الرواية المغربية منذ مرحلة ما سمي بالتجريب إلى الآن تراكما كميا وكيفيا لافتا، وقد شكلت اللغة أداة من أدوات التجديد لدى جيل الروائيين المنشغلين بهوس التجريب باعتباره بحثا عن البدائل وسعيا حثيثا نحو التجاوز. ولتحقيق هذا الرهان، لجأ الروائيون إلى التلاعب باللغة وتطويعها وشعرنتها، مما جعل العديد من أعمال الروائيين الجدد موجهة إلى النخبة، وعصية على القارئ غير المتخصص الذي يجد صعوبة كبيرة في فك بعض شفراتها. غير أن ما يلفت الانتباه أكثر هو أن بعض التجارب الروائية تجاوزت هذا الأمر، وصار أصحابها يتوسلون في كتاباتهم بسجلات لغوية متعددة، وبنسيج لغوي مختلط، حيث يمكن للقارئ أن يقف عند أكثر من لغة وأكثر من لهجة في رواية واحدة دون أن يجد أي مسوغ لهذا التوظيف المبالغ فيه كما هو الشأن بالنسبة لتجربة الروائي المغربي «سعيد علوش» التي نخصص لها هذه الدراسة.

نلاحظ عند تأملنا لهذه التجربة الروائية، لاسيما الروايات التي كتبها الروائي في الآونة الأخيرة، أنها تتميز بكثير من الهجنة، إذ نجد إلى جانب اللغة العربية

الفصيحة الدارجة المغربية وغير المغربية، والأمازيغية، ومقاطع باللغة الفرنسية، وأخرى باللغة الإنجليزية، والعربية المنطوقة باللكنة الفرنسية، إضافة إلى اللغة ذات المقومات شبه لسانية (لغة القرع، الصفير...).

هكذا، تصير الرواية موسومة بأكثر من ازدواجية التي تعني تقابل العربية الفصيحة مع العامية، وبأكثر من ثنائية التي تعني تقابل العربية الفصيحة مع لغات أجنبية ليست من جنسها[1]، ولملامسة هذا الميسم اللافت، سنستعرض هنا أهم مظاهر هذا التعدد كما تَمثّلته روايات علوش الأربع الأخيرة: تاسانو ابن الشمس ملعون القارات[2]، سيرك عمار[3]، مدن السكر[4]، وكاميكاز[5].

1. الازدواجية اللغوية في تجربة سعيد علوش الروائية:

1.1. العربية الفصيحة – الدارجة:

تضاهي الدارجة في المتن الروائي المذكور العربية الفصحى إلى درجة أنه لا يمكن أن تجد صفحة من صفحات بعض الروايات تخلو من التعبير بالدارجة كما هو الشأن بالنسبة لرواية «سيرك عمار». في هذه الرواية يقف القارئ عند أنواع عدة من الدوارج، فهناك الدارجة المغربية بكل لهجاتها، ثم هناك الدارجة الجزائرية بحكم أن أحداث هذه الرواية تبدأ من منطقة «بورجبوعريرج» الجزائرية، إضافة إلى العربية المنطوقة باللكنة الفرنسية، التي نذكر من أمثلتها قول السارد: «صيداتي وصادتي أيها الصادة والصيدات»[6]. هكذا تصير الرواية عبارة عن خليط غير منسجم في كثير من الأحيان من اللهجات واللغات، وتتجاوز غايتها الفنية والتعبيرية لتصبح عائقا للتواصل، وسببا من أسباب تشظي الحكاية وتدمير بنيات النص.

وفي كثير من الأحيان ترد الدارجة في سياق العربية عندما يدخل عليها الروائي صيغ العربية وأوزانها الفعلية. يقول مثلا: «يظهر أن الجماعة وجدت في ابن الأحلام موضوع تسلية لتزجية الوقت الضائع، للخوض في تقرقيب الناب وحريق الضو، إن لم يكن ذلك لقتل الوقت الزائد»[7]. فعبارة «تقرقيب الناب وحريق الضو» التي نهلها من اللسان الدارج يظهر أنها وظفت في سياق فصيح جدا، وغيرها من العبارات الأخرى المشابهة كثير ومتعدد. ويتبين من خلال هذه الأمثلة وغيرها أن العامية تشترك مع العربية في كثير من الخصائص الصرفية والتركيبية والدلالية بما في ذلك ما يعرف بـ «الإصهار»[8] الذي يجعل التعبير وجيزا وسريعا، وإن كانت الطاقة الإصهارية في العربية أكثر إنتاجية من العامية مما يجعل تعلمها أولا لا يعيق تعلم الدارجة والعكس غير صحيح[9].

وغالبا ما يشكل التراث بكل روافده خاصة الأمثال الشعبية منه المصدر الأساس الذي يستدعيه المؤلف لتحقيق هذا التوليف الذي تتحمل معه العربية أعباء كبيرة تتجاوز في كثير من الأحيان الغايات الجمالية والهجنة الفنية التي نادى «ميخائيل باختين»، ليتحول الأمر ما اصطلح عليه بمعركة الأساليب في الرواية التجريبية(10)، لاسيما عندما يفرط المؤلف في استعمالها دون أن يحقق هذا الإيغال لا الإيحاء والتكثيف ولا المفارقة والطاقة الرمزية التي نادى بها المجددون في الكتابة الروائية، وهذا ما يظهر بشكل جلي من خلال توظيف لغة قريبة من حياتنا اللغوية في أحيان أخرى خاصة تلك التي تتداولها فئة الشباب.

1.1. العربية الفصيحة - اللغة ذات المقومات شبه اللسانية:

نقصد باللغة ذات المقومات شبه اللسانية لغة الصفير والقرع والعويل، أي اللغة المسموعة غير المكتوبة، لكن الروائي هنا يدخلها إلى عالم الكتابة ويعلي من قيمتها الفنية لما تصير أكثر المتواليات اللغوية إثارة لانتباه القارئ، ولما تصير أداة تبعث على السخرية والضحك. ومن أمثلة هذا التوظيف نذكر قول السارد الذي صدر به رواية سيرك عمار:

«سقط الجدي في البئر حين زلت به قدمه...

لم تستطع العترة فراقه...

سمع خلفه تصارع الفراغ...

سمع صوت الارتطام الأول: تشاخ تشاخ...

سمع صوت الارتطام الثاني: تشاخ ترتلاخ...»(11).

2. الثنائية اللغوية في تجربة سعيد علوش الروائية:

1.1. العربية الفصيحة - الأمازيغية:

تشكل رواية «تاسنو ابن الشمس ملعون القارات» علامة فارقة في المنجز الروائي المغربي بشكل عام وفي تجريبية «سعيد علوش» بشكل خاص، فبعد رواية «حاجز الثلج» التي اعتبرها النقاد من النماذج الأولى المؤسسة للكتابة التجريبية في المغرب(12) ورواية «إملشيل» اللتين كتبهما في سبعينيات القرن الماضي، توقف كثيرا عن كتابة الرواية مواصلا أبحاثه ودراساته النقدية، إلى حدود سنة (2007م) حيث أطل على القارئ بالرواية المذكورة التي يبدو الفرق بينها وبين الروايتين المذكورتين شاسعا. فالتجريب سيأخذ تمظهرات وأشكالا أخرى مختلفة لعل أهمها الاشتغال المرن باللغة لتحقيق عنصر المغايرة والإبدال والمفارقة والسخرية، وهذا ما يظهر من خلال عنوان الرواية الذي جاء ثلاثيا، ووظفت فيه لغتان مختلفتان: الأمازيغية التي تدل عليها اللفظة الأولى «تاسنو» التي تعني كبدي، والعربية الفصحى التي تدل عليها

اللفظتان المتبقيتان. فالمفارقة هنا تتحقق من حيث التركيب ومن حيث المعجم. وبهذا يمدنا العنوان، بوصفه عتبة دالة، بفرضية عامة مفادها أن هذا النص تصطف فيه الأمازيغية باعتبارها لغة متداولة على نطاق واسع في المغرب إلى جانب العربية الفصحى بوصفها لغة التداول الرسمي؛ وهي فرضية سرعان ما تتحقق عندما نشرع في قراءة النص، إذ سيجد القارئ نفسه أمام متواليات عديدة باللغة الأمازيغية تتخلل فصول هذه الرواية كما تتخلل فصول الروايات الثلاث الأخرى التي سنذكرها، ويعد هذا أول مظهر من مظاهر الثنائية في هذه التجربة الروائية، على اعتبار أن الروائي زاوج بين لغتين مختلفتين لاتنتميان إلى نفس العائلة اللغوية[13].

2.2. العربية الفصيحة - الفرنسية:

يعد إيراد مقاطع كاملة مكتوبة باللغة الفرنسية المعيار في بعض روايات «علوش» أكثر المفارقات التي استغرب لها بعض الروائيين أنفسهم. ففي رواية «سيرك عمار» التي تدور معظم أحداثها في فرنسا، لجأ الروائي إلى استدعاء نصوص فرنسية[14] دون أي مسوغ يفهم من سياق توظيفها، بالإضافة إلى كلمات أخرى متناثرة بنفس اللغة تتخلل مسار السرد، كما وظف مقطعاً كاملا مكتوبا بنفس اللغة في رواية «كاميكاز» يقع في ثمانية وثلاثين سطرا[15]. إن السؤال الذي يطرح هنا هو: من المخاطب بهذه اللغة في هذه الرواية الموجهة إلى القارئ العربي؟ ولعل هذا ما استهجنه الروائي الجزائري «الطاهر وطار» الذي رفض رفضا مطلقا في حوار أجراه معه ياسين عدنان في برنامج «مشارف» هذا الأمر لما قال إنه لا يجد أي مبرر لمثل هذا التوظيف، ونفى أن يكون هذا مظهرا من مظاهر التجريب الذي يعد هو الآخر واحدا من رموزه، بل الأمر تلاعب وعجز عن التعبير بالعربية، مبررا ذلك بكون أنه لا يوجد روائي فرنسي ضمن رواياته كلمات إنجليزية أو إسبانية أو غيرهما حتى لو كانت عوالم روايته تدور خارج بلده[16].

3.2. العربية الفصيحة - الإنجليزية:

سيلجأ الروائي في رواية «مدن السكر» التي عارض بها رواية «مدن الملح» لعبدالرحمن منيف، إلى تضمين فصول روايته صورا مرفقة بإرساليات لغوية مكتوبة باللغة الإنجليزية، إن ما قلناه عن الفرنسية ينطبق على الإنجليزية، إذ تبدو هذه اللغة الموظفة هنا عارضة وثانوية، يمكن الاستغناء عنها دون أن يحدث ذلك أي خلل على مستوى الإطار العام للحكاية التي تنهض عليها الرواية، بل إن الاستغناء عنها قديعفي القارئ من التأويل الزائد الذي يظل يبحث عنه وهو يسعى إلى إيجاد مسوغ دلالي أو فني غير موجود أصلا، لأن توظيفها يرد معزولا عن سياق الحكي.

إضافة إلى كل ما سبق، يمكن الحديث عن لغة أخرى لافتة للانتباه في رواية «مدن السكر» دائما، حيث سيلجأ الروائي إلى لغة الرياضيات،إذ يجد القارئ نفسه أمام العديد من العمليات الحسابية البسيطة والمعقدة التي يدرجها الروائي في سياق الحكي. ومن نماذجها نذكر هذا الملفوظ السردي: «وتلك الجزائر التي تغطي كرومها (350.000) هكتار وتنتج (15.000.000) هيكتولتر هل كلها لتغسيل أموات المسلمين؟»(17). تسهم هذه اللغة إلى حد ما في إضفاء نوع من التقريرية على الرواية، وتنزع عنها عنصر الخيال الخلاق، الذي يعد أهم عنصر يميز اللغة الأدبية الشفافة عن اللغة العلمية المباشرة.هذا علاوة عن لغة أخرى لا نعرف أين نصنفها، تلك المتعلقة بمجموعة من أسماء الشخصيات التي نحتها المؤلف لنفسه، وجعلها خاصة بعالمه الروائي، ولا نعثر لها على أي مدلول أومرجع تحيل عليه في الواقع.

ثمة ملاحظة أساسية هي أن هذا التعدد نجده تقريبا في كل رواية على حدة، وليس مقتصرا على رواية دون الأخرى. كما أن لهذا التعدد غايات فنية وجمالية، تكسب اللغة عتاقة وشعرية، تجعلها موسومة بالرصانة والتألق والكثافة، لكن لهذا التعدد انعكاسات أخرى سلبية على التلقي وعلى اللغة نفسها، وهذا ما نود الإشارة إليه في المحور الأخير.

3. خلاصة:

نستطيع القول إن هذه الازدواجية/ الثنائية التي درجنا على ذكرها، تعكس إلى حد بعيد واقع الوضع اللغوي في المغرب المتسم هو الآخر بالتنوع والتعدد، وتعكس أيضا النقاش ذا المنزع السياسي الحاد المواكب لهذا التعدد خاصة في السنوات الأخيرة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار تاريخ إصدار الروايات المذكورة (2007-2010)، فإن هذا يزكي ما قلناه حيث يبدو النقاش بخصوص المسألة اللغوية في المغرب أكثر حدة من ذي قبل. ومن ثمة، فإن هذا يعد وظيفة من وظائف الأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص التي يجب أن تحتشد ما يمور به الواقع من تفاصيل بأسلوب سردي متدفق، وأن تعبر باعتبارها جنسا أدبيا يعكس تناقضات المجتمع على مختلف الأصعدة بما فيها المستوى اللغوي.

على أن هذا التوظيف يبدو في كثير من الأحيان غير مبرر، ولا يستند إلى أي مسوغ فني أو فكري. فإدراج نصوص بالفرنسية والإنجليزية معزولة عن سياق السرد أمر لامبرر له، كما أن الإكثار من الدوارج يقلص من أدبية الرواية حيث تبدو الرواية باعتبارها جنسا أدبيا وليد المؤسسة قريبة إلى لغة الحياة اليومية. صحيح أن العديد من الروائيين المحسوبين على جيل التجريب، توسلوا

بالدارجة ووظفوها لكن ليس بنفس الكيفية، بل كان توظيفهم محدودا ومضبوطا، ومنهم من جرب بالعربية نفسها لما لجأ إلى الكتابة بنفس شعري مما جعل أعمال هؤلاء رصينة وصعبة في نفس الوقت لأنها ليست في متناول الجميع.

إن هذه اللغات/ اللهجات في هذا المتن الروائي تزاحم العربية الفصحى وتضعفها، لأنها كما قلنا تحد من طاقاتها التعبيرية وسلاستها الأسلوبية، وتلبسها لبوس الدارجة كما رأينا عندما تكتب الدارجة بأسلوبها. أضف إلى ذلك، وهذا هو الخطير في الأمر، أن هذا التعدد يقلص من دائرة تلقيها، إذ لايمكن لهذه الروايات أن تحقق نجاحا، ولا أن تصل إلى قطاع واسع من القراء العرب، لأنهم ببساطة سيجدون صعوبة بالغة في فهم العديد من المتواليات اللغوية المحلية. كما أن الإكثار من العامية ينقلها من خاصيتها الأساسية التي هي المشافهة والتواصل اليومي إلى خاصية أخرى تعد من صلب العربية هي الكتابة.

وأخيرا، نخلص إلى أن الدوارج بعد أن غزت لغة الإعلام والخطابات الرسمية والمؤسسات والمدارس، ها هي الآن تغزو مجال الكتابة السردية وغير السردية تحت ذريعة التجريب الذي يتحول في كثير من الأحيان، والحالة هذه، إلى تخريب للغة عندما يتخذها أداة لتجاوز ما يسمى بالكتابة الكلاسيكية التي حققت تواصلا ناجحا مع القراء، وشكلت شخصية الفرد اللغوية والخطابية نظرا لما تتميز به من فصاحة الألفاظ، وهو الأمر الذي لم تحققه الكتابة التجريبية بعد بهجنتها وتنويعاتها.

الهوامش

(1) انظر: القعود (عبدالرحمن بن محمد): الازدواج اللغوي في اللغة العربية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، ط 1، 1997، ص: 12.

(2) علوش(سعيد): تاسانو ابن الشمس ملعون القارات، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط 1، 2007.

(3) علوش(سعيد): سيرك عمار، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط 1، 2008.

(4) علوش(سعيد): مدن السكر، مطبعة البيضاوي، الرباط، ط 1، 2009.

(5) علوش (سعيد): كاميكاز، مطبعة البيضاوي، الرباط، ط 1، 2010.

(6) علوش(سعيد): سيرك عمار، ص: 163.

(7) علوش(سعيد): تاسانو... ص: 7.

(8) انظر: الفاسي الفهري(عبد القادر): عربية النمو والمعجم الذهني، مجلة أبحاث لسانية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، المجلد 1، العدد 1، مارس 1996، 27.

(9) نفسه، ص: 28.

(10) أمنصور (محمد): إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص: 136.

(11) علوش (سعيد): سيرك عمار، ص: 11.

(12) انظر: أمنصور (محمد): المرجع السابق، ص: 58.

(13) انظر: الفلاي(صلاح إبراهيم): ازدواجية اللغة: النظرية والتطبيق، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، ط 1، 1996، صص: 80-81.

(14) انظر: سيرك عمار، ص: 149.

(15) انظر: علوش(سعيد): كاميكاز، صص: 88-89.

(16) لمشاهدة هذا الحوار، انقر الرابط التالي:

http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=KvynrPkAsME&feature=endscreen.

(17) علوش (سعيد): مدن السكر، ص: 275.

إشكالية الهُوية في رواية الواحد

رياض حمَّادي
(اليمـــــن)

الافتقار إلى المعنى يولِّد الإحساس بالغربة ويخلق إحساساً باليأس والضجر والعبثية. هذا الشعور يعتبر صحياً إذا تجاوزه الإنسان بالقفز إلى المرحلة التالية، وهي الرغبة في الاستيقاظ في عالمٍ حر يحمل هوية إنسانية مشتركة ومعنى أكثر خلاصاً. وهذا ما تنجزه الرواية[1] من خلال البحث عن الإنسان والوطن والمصير الواحد. فتقول لنا إن على الإنسان الذي تتنازعه هويتان متناقضتان، أن يستيقظ ليتخلص من هذا التيه والانفصام. فما يبدو أنه تناقض أو انفصام في الشخصية ما هو إلا تعبير عن الانفصام في الواقع.

تبدأ أحداث الرواية بشخصية مزدوجة هي «جاك»/ «إبراهيم»، وتدهشنا الخاتمة ببُعد ثالث هو «آدم» أو «الواحد». ففي ازدواجية الشخصية تعبير عن الانفصام والتيه وفقدان الهوية، وفي الواحد الذي تنتهي إليه بلوغ لهوية إنسانية واحدة. وقد نتساءل في الفصول الأولى من الرواية: هل «جاك» يحلم بأنه «إبراهيم» أم العكس؟!

يقول دروز لبنان، حيث حكايات التقمص شائعة عندهم، بأن المتقمَص: «نطق»!. وإذا أخذنا الأمر من منظور التقمص يكون «جاك» شخصية أولى تقمصته روح «إبراهيم». لكن بمجرد أن تتقدم في القراءة ستتخلى عن هذه الأسئلة الشكلية لتركز على الدلالات ولتدرك أن موضوع الرواية هو فقدان الهُوية والشعور بالعدمية والحيرة عند الشباب بشكل خاص والإنسان الحديث بشكل عام.

يستيقظ «جاك» ذات صباح بذاكرة أخرى هي ذاكرة «إبراهيم»، المواطن اليمني من مدينة «إب»، والذي يعيش حياة كادحة وشاقة، بينما تحاول عائلته البريطانية والوثائق الرسمية إقناعه بواقع آخر هو أنه البريطاني «جاك». لكن رفْض «جاك» الاستسلام لمغريات الواقع البريطاني، وإصراره على أنه «إبراهيم»، ورغبته في العودة إلى واقع آخر يعرف أنه بائس، يمكن النظر إليه من زاوية «الحنين» (Nostalgia) إلى مكان آخر يعتقد أن فيه هويته الحقيقية. وفي هذا الرفض دلالة على التيه وعدم الانتماء لمكان واحد. واحتلال الذاكرة الإبراهيمية لذاكرة «جاك» يمكن اعتباره أيضاً حنيناً للدين أو إشارة لعودة المد الديني، على اعتبار أن «إبراهيم» هو الاسم اللاهوتي المشترك بين كثير من الديانات، وأن اختياره كاسم ثانٍ للشخصية الثنائية لم يكن عرضاً.

ويمكن اعتبار «جاك /إبراهيم» ممثلاً للشخصية الغربية بثنائيتها المتناقضة، وأن «سام» يمثل الشخصية العربية أو الشرقية ويحمل نفس الثنائية، وأن كليهما يرغبان في تبادل الأدوار. فـ «جاك» يهرب من الهوية الغربية إلى الهوية العربية ممثلة في «إبراهيم»، على اعتبار أن الأولى تعبر عن الجانب المادي والعدمي والمظهري، وأن الثانية تعبر عن الحياة الروحية التي يفتقدها والاستقرار الأسري الذي يود أن ينعم به. بينما «سام»، ذو الاسم الغربي والأصول العربية، يمثل الوجه المقابل لجاك من حيث الظاهر، حيث تتملكه الرغبة بالجديد والتغيير التي يستمد منها معنى وجوده الذي يتحول إلى عدم كلما ألف المكان. وبالرغم من هذا التعارض الظاهري بين «جاك» و«سام»، إلا أن هناك الكثير من القواسم المشتركة بينهما، أهمها فقدان الهوية التي يُعبر عنها برغبة الغربي - الواعية أو اللاواعية - باستبدالها بأخرى عربية، ورغبة العربي بهوية غربية تدفعه إلى الهجرة واختيار اسم «سام» الذي يعد رمزاً للشخصية الغربية.

لا يجب أن نتعامل مع «جاك» على أنه شخصية روائية مفردة لنتساءل عما يمكن أن يكون قد حدث له ليتحول إلى «إبراهيم». فلجاك في الرواية ثلاثة تجليات أو أبعاد: فهو يشير إلى الشخصية الإبراهيمية اللاهوتية، وإلى الشخصية العربية المعذبة، وإلى

الشخصية الغربية بملامحها الإنسانية التي تستيقظ من سبات اللاشعور بالآخر إلى الوعي به، أو بالأحرى إلى الوعي بجوهر الواحد الإنساني. بكلمة أخرى، هناك ثلاثة عوالم، تتنازع ملكية هذه الشخصية، في ثنائيتين: العالم الغربي، من خلال اسم «جاك»، والعالم العربي، من خلال الاسم «إبراهيم، أو العالم العلماني والعالم اللاهوتي، ثم البعد الثالث الحقيقي: الذي يستيقظ فيه ويحسم أمر هويته من خلال «آدم» أو «الواحد».

ويخضع كلٌّ من «جاك» و«سام» لنوعين من العلاج بما يتناسب وشخصية كلٍّ منهما في الرواية. حيث يتلقى «جاك» علاجا نفسيا من قبل الطبيب «كارتر دونيس» وهو عالم نفس يُطبق معه كل الوسائل العلمية الممكنة من أجل إقناعه بأنه «جاك» وبانتمائه للواقع البريطاني. في حين يتلقى «سام»، في الفصول الأولى من الرواية، علاجاً من نوع آخر على يدي حبيبته «كلوي» التي تلجأ لربطه بالواقع بطرق رومنسية (جنسية). والسبب في اختلاف نوعية العلاج يرجع إلى أن «جاك» لايشعر بكينونته أو بهويته النفسية التي استُبدلت كليةً بالهوية الإبراهيمية. بينما «سام» يشعر بكينونته لكنه غير راضٍ عنها ويشعر بوجوده لكنه يعتبره عالم عدميّ.

ومن شواهد هذا التيه الذي يشعر به «جاك»، على الصعيد الاجتماعي والأسري، اختلاقه لشخصية «إبراهيم»: يمني لديه أسرة مستقرة مكونة من زوجة وأربع فتيات يعيشون في بيت واحد. في حين أن واقع «جاك» يقول بأنه يعيش في أسرة غير مستقرة، حيث أبوه متوفَّى، وهو يعيش معظم حياته في شقة مستقلة بعيداً عن أمه وأخته التي بدورها تعيش مستقلة بعيداً عنهما. ونفس هذا الفقدان للهوية والبحث عن هوية أخرى يظهر عند «إبراهيم» عندما يسمي أطفاله بأسماء غربية. يقول «إبراهيم» للطبيب «كارتر» عن سبب تسميته لابنته «مارتا» بهذا الاسم:

«كان أثر وقوف الدكتورة مارتا الإنساني بليغاً وقوياً في نفسي، لذلك سميت ابنتي على اسمها عرفاناً لها، وأمنية بأن تكون ابنتي مارتا مثلها من حيث إنسانيتها الرحيمة، أما بقية أطفالي فسميتهم بتلك الأسماء لأني كنت أحمل رغبة شديدة في التحرر من كل تلك البيئة الجافة التي عشت فيها، واختلاق عالم جديد وبأسماء جديدة ومختلفة عن الأسماء التي يتعارف عليها مجتمعي، فسميت بقية أطفالي بأسماء أجنبية محببة وبعيدة الصلة عن واقعي المنغلق»[2].

وفي صراع الشخصيتين تعبير عن صراع واقعين: غربي وعربي. فيعترف «جاك» الذي احتلته ذاكرة «إبراهيم» بأن واقعه البريطاني جميل ومنظم، مقارنة مع واقعه اليمني البائس والفوضوي. لكن إحساسه بالانتماء

إلى الواقع الأخير يشير إلى أن الصراع بين «جاك» و«إبراهيم» هو صراع من نوع آخر يدور بين الروح والجسد، صراع بين الجمال المادي–الشكلي، الذي يوفره الواقع البريطاني للجسد، وبين الجمال الروحي - المعنوي، الذي توفره شخصية «إبراهيم» أو روحها الشرقية. وهو ما يشير إلى انتصار الروح، في الفصول الأولى للرواية، من خلال شخصية «إبراهيم» التي يصعب على «جاك» التخلي عنها. لكن الانتصار في الأخير لا يكون لصالح إحدى الشخصيتين وإنما لأخرى ثالثة أهم: هي شخصية الإنسان «الواحد» الذي يجمع بين متطلبات الروح والجسد من خلال إعادة تأويل مفهوم الدين وقصة الهبوط من الجنة.

وشخصية «جاك/ إبراهيم» مجزأة بين عالمين: غربي وعربي (شرقي)، لتعبر عن تردد وتذبذب الإنسان المعاصر. كما يمكن النظر إلى هذا التجزؤ كنموذج لتعاطف الشخصية الغربية مع القضايا العربية وحياة البؤس والقمع التي يعيشها العرب. وفي رفض «جاك» للمعتقدات المسيحية المتعلقة بالأقانيم الثلاثة علامة من علامات رفض الهوية الدينية. وفي اختلاقه لإبراهيم، أو احتلال الذاكرة الإبراهيمية لذاكرته، تعبير عن محاولة للبحث عن هوية دينية أخرى (توحيدية) يعتقد أنها أكثر عقلانية. فإحلال شخصيتين متناقضتين في شخص واحد، يسمح بإجراء مقارنة بين عالمين مختلفين وهو ما لم يكن ليتحقق، بذلك الوضوح، فيما لو أنهما شخصيتان مستقلتان، تؤدي إحداهما دور «جاك» والأخرى دور «إبراهيم». يقول «جاك» على لسان «إبراهيم» مخاطباً الدكتور «كارتر» مقارناً حياته في العالمين:

«.. صدقني مهما حاولت أن أقارن فأنا لا أجد أي شبه سوى فوارق عظيمة لا تثير بي سوى الوجع والأسى، وكأن هذه الصور جاءت لتطلعني على الحياة التي سلبتها الأقدار القاسية مني، عن التفاصيل التي حرمت منها، على المعاناة التي عشتها وسخرية الحياة بي .. لم أكن أعلم بأن حياتي كانت سيئة بهذا القدر من الفظاعة والشناعة إلا الآن وأنا أنظر هذه الصور التي تعكس تماماً ما عشته»(3).

وهناك هروب مزدوج وعكسي تمارسه الشخصية المزدوجة. هروب من هوية إلى أخرى، (كالمستجير من الرمضاء بالنار). هروب «جاك» من هويته الغربية (المادية) إلى الهوية العربية (الروحية)، وهروب «إبراهيم» من هويته العربية القمعية البائسة إلى الهوية الغربية. هو هروب «يرفض فيه »جاك« حياته الحقيقية - ويهرب بأسلوب لا واع من صدمة قوية قد أصابته في حياته - بمثل هذا النقيض الاختلاقي الذي تقمصه وتقمص ذاكرته وشخصيته بهذه الكينونة الإبراهيمية البائسة»(4). وهو هروب من صدمة الحضارة

المعادية للإنسان والتي تقف ضد تطلعه في أن يصبح واحداً: هروب «إبراهيم» من البؤس والقمع الذي تمارسه آلة القمع العربية والشرقية ضد الإنسان، وهروب «جاك» من القمع الذي تمارسه آلة القمع «الغربية» ضد الإنسان على نحو عام، والإنسان العربي على نحو خاص. إنه هروب إلى الأمام بحثاً عن (الإنسان الأعلى) الذي يوجه نظره صوب المستقبل لا الماضي والذي لا ينتمي لوطن محدد. يقول نيتشه على لسان زرادشت، مبشراً بهذا الإنسان: «أي إخوتي، ليس إلى الخلف ينبغي على نبالتكم أن تنظر، بل خارجاً، مشردين ينبغي أن تكونوا ومطرودين من كل وطن أمٍ وكل أوطان الآباء والأجداد.. أرضاً نائية لم تُكتشف بعد وسط بحار بعيدة، نحوها أدفع بشراعكم إلى البحث والبحث»(5).

ويتجاوز «جاك» حدود الجغرافيا عبر هجرة الذاكرة، ويتجاوزها «سام» واقعاً عبر الهجرة في المكان، لكنهما لا يتمكنان من العثور على هويتهما إلا من خلال بلوغ الواحد. والقدرة على تجاوز الحدود الجغرافية، من خلال تفسير مراحل التاريخ، هي رؤية رومانسية. فجوهان جوتفريد هيردير (1744-1803)، من بين الرومانسيين الذين يرون أن «مسيرة التاريخ هي ثمرة مشروع يتجه إلى هدف محدد، يمتلك رؤية «ديناميكية» في مواجهة الرؤية «الساكنة» التي كانت لفلاسفة عصور التنوير. وقد اعترف هيردر بقيمة كل مرحلة، كما بخصوصية كل شعب.. وتكمن كل القضية في معرفة ما إذا كنا قادرين على التنقل، وتبديل أماكننا في هذه الثقافات المختلفة.. وكما يكون علينا أن نضع أنفسنا في مكان شخص آخر كي نفهم وضعه أفضل، يكون علينا أن نتخيل أننا نعيش في ثقافات أخرى كي نتمكن من فهمها»(6). وهذا بالضبط ما فعله «جاك» حين وضع نفسه مكان «إبراهيم»، وحين اختبر «سام» الحياة الغربية. وفي تجربة العيش في ثقافة أخرى، دلالة على هوية الإنسان الواحد، وصرخة ضد العولمة السلبية، وتعزيز الهوية الثقافية لكل أمة، أي الجمع بين شكلين من أشكال الرومانسية: «الرومانسية الكونية»و «الرومانسية القومية» في كيان واحد.

هذا الحنين، والبحث عن شيء بعيد ومستعص، هو ميزة الذهنية الرومانسية، التي كانت تحن للمراحل السابقة، المنتهية، مثل القرون الوسطى، أو عصور التنوير، فقد "أراد الرومانسيون تتبع آثار ثقافات أكثر بعداً، مثل الثقافة والروحانيات الشرقية. وكان الليل يجتذبهم ومثله أضواء الغسق والأطلال، وما فوق الطبيعة، وكل الظواهر الليلية للوجود، أي الغريبة والسحرية... يمكن القول بأن الرومانسية هي أول ثورة للشباب في أوروبا. حيث اعتبروا أن من واجبهم القيام بكل أشكال التجارب، وأن يفلتوا من العالم

بالهرب إلى الحلم، أما الروتين فهو مناسب للبرجوازيين الصغار... لقد كانت إحدى ميزات الرومانسية، تتمثل تحديداً في الحنين إلى أرض بكر غامضة. وهذا تصور مركب من عدة رؤى سابقة. جاءت الرومانسية لتعطي أبعاداً واقعية لدعوة روسو «العودة إلى الطبيعة»، لتتعارض بذلك مع مفهوم عصور التنوير الآلي للعالم، وتعود للتواصل مع تقليد «وعينا أننا في العالم».»[7].

وبهذا الوعي الرومانسي تنتهي رواية «الواحد»، فالرومانسيون يقفون «في خط سبينوزا، أفلاطون، وفلاسفة النهضة مثل جاكوب بوم، جوردانو برونو. حيث إن كل هؤلاء قد أكدوا على أنهم اختبروا وجود «أنا» إلهية في الطبيعة»، يطلقون عليها «روح العالم» أو «نفس العالم». وإذا كان الحلم صعب المنال ملمحاً مميزاً للرومانسية، حيث ينتهي الحب بالفشل وينتهي الشباب بالموت، بالسل أو بالانتحار، فإن الحلم في رواية «الواحد» ينتهي بالاستيقاظ من أجل بدء واقع جديد قائم على الإرادة والحرية والاختيار الإنساني والشراكة بين الرجل والمرأة.

سام الشرق والغرب:

سام شاب في الثالثة والعشرين من عمره من أصول عربية عراقية من الجيل الثالث المولود في بريطانيا. وهو لا يشعر بالانتماء لا إلى أرض أجداده ولا إلى الأرض التي ولد فيها، فتتوزع هويته الرسمية بين ذاتين عربية وغربية. وبالرغم من أنه نموذج للجيل الثالث من العرب الذين ولدوا وترعرعوا في بريطانيا إلا أن هذا الجيل لا يستطيع محو ذاكرته التي ورثها عن أجداده. وهذا الشعور بعدم الاندماج الكامل في المجتمعات الغربية يعني بقاء خيط رفيع ما زال يشده إلى ما يجري في البلاد العربية من قمع وفوضى وفساد.

و«سام»، مثل «جاك»، موزع بين عالمين وهويتين: شرقية، بسبب جذوره العربية، وغربية بسبب من اسمه الذي يكتسب دلالتين: دلالة غربية باعتباره رمزاً للعم سام أي لكل ما هو غربي، ودلالة عربية مشتقة من السمو والتطلع إلى كل ما هو سام في الحياة، حيث السمو غالباً ما يكون مرتبطاً بالروح أكثر من ارتباطه بالجسد. يقول «سام» واصفاً حالة العدمية والتيه وفقدان الهوية التي يشعر بها:

«شيء ما يشعرني بالخواء من الداخل وكأني أكثر فراغاً من بالونة... كيف يعقل أن أشعر بكل هذا الفصام عن الواقع؟! ولا أشعر أيضاً بالانتماء إلى أي واقع آخر؟ هل أنا موجود فعلا؟!..»[8]. ويتساءل وهو يراقب عصفوراً على حافة النافذة: «هل يمتلك هذا العصفور الصغير الروح المرهقة التي أحملها؟ هذه الروح التي تبحث عن كينونة حقيقية والتي في كل مرة

يثقلها البحث، في كل مرة تشعر بذلك الخواء اللاوجودي»[9]. ويشعر بأنه غير موجود، أو أن الوجود والعدم عنده شيء واحد، وعبثاً تحاول صديقته «كلوي» تذكيره بأنه موجود وتضرب له أمثلة من خلال القُبَل والجنس: «هذه القبلة تقول لك إنك موجود ياحبيبي الكئيب.. هيا لنذهب إلى شقتنا حبيبي فهناك نظرية رومنسية ملحة بانتظارك»[10].

أسباب الضياع الذي يشعر به «سام»، كنموذج للشباب العربي في بلدان المهجر، كثيرة منها التميز الذي يمكننا أن نستشفه من تعبير «سام» عن نفسه بأنه «بلا وزن أو لون»[11]، ومنها صعوبة الاندماج بالرغم من أن هذا الوطن البديل قدم له الكثير من المزايا. وصعوبة اندماجه لا تأتي بسببأنها حياة غربية بقدر ما هي حياة زائفة وأن أي اندماج لن يكون إلا تمثيلاً أو ذوباناً، لذلك يرفض الاندماج قائلاً: «لن أندمج حتى تتحلل الحياة وينتهي المشهد. سأحاول ان أبقى بعيداً ومتجرداً.. لابد أن يكون هناك طريقة للخروج من كل هذا، واعتزال كل هذا التماهي الفوضوي»[12]. والسبب الأهم الذي تطرحه الرواية، سبب فلسفي فحواه الخواء والفراغ والعدمية التي تطغى على العالم بحيث يمكن اعتباره عالما وهميا من صنع الخيال. والشعور (الصوفي) الذي يحس به «سام» هو تعبير عن البحث عن هوية روحية ونفسية أعلى وأسمى من هوية الوطن أو الجغرافيا التي لا يشعر بها. فالحياة بالنسبة له عدم لأنها قائمة على «هوس الجوع والخوف والتنافس والصراع والألم والحزن المستمر»[13].

ويشبه «سام»، في فقدان الإحساس بالمكان أو بالوجود ككل حيث ينعدم الوزن واللون، الحالة الصوفية. وتأتي المفارقة هنا، من كون «سام» من أصول عربية يفترض أن يكون ذا بشرة مميزة، لتقول لنا بأن اللون المقصود به هنا هو الرغبة في الشعور بالتميز لا بالتمييز. أما الحالة الصوفية، التي يثبتها وينفيها عن نفسه في آن واحد، فهي رغبة الصوفي في الانحلال والاتحاد بالواحد. وعجزه عن تحقيق ذلك - وكأنه في حلم لا يستطيع التحكم فيه ولا يستطيع الاستيقاظ ليتخلص منه- يرجع إلى أنه حلم واقعي تُدار خيوطه بواسطة قوى وظروف هو لم يخترها ولم يصنعها ولا يملك تغييرها.

وإحساس «سام» بالعدم يأتي بسبب الرتابة والروتين الذي تخلقه فيه الأماكن القديمة لذلك هو في بحث دائم عن أماكن جديدة لم يزرها من قبل ليشعر بوجوده. وما يشعر به في هذه الحالة ليس الحنين إلى وطن قديم أو إلى جذور أولى، وإنما إلى الجديد والتجديد مما يستدعي القول بوجود نزعة استهلاكية غير مستقرة في شخصيته هي

محصلة أو نتيجة من نتائج فقدان الهوية. فالمكان الوحيد الذي يحب زيارته كثيراً هو حديقة «الهيدبارك» وتحديداً ركن الخطابة، لأنه مكان متجدد، لا يفقد جدته، بسبب جو «الحرية» الذي يتيح التعبير عن الذات بشكل كامل. أي أن شعور «سام» بالعدم ناتج عن فقدانه للحرية وعدم القدرة على التمرد.

يمكن أن نرى في شخصية (سام = ويليمز = إبليس) ثلاثة تجليات لفكرة واحدة أو ثلاثة أبعاد لشخصية واحدة. وهي شخصيات تبدو مستقلة مقارنة بشخصيات (جاك = إبراهيم =آدم). ويمكن اعتبار شخصية «المجنون/ ويليمز»، التي تظهر في حديقة «الهايدبارك»، بمثابة التجلي الخارجي أو المنطوق لأفكار «سام» الداخلية أو الصامتة. فاللحظة التي قرر فيها «سام» امتلاك الحرية والإرادة هي اللحظة التي انبلجت فيها شخصية «ويليمز» عندما كان «سام» يُجري مونولوجاً داخلياً صامتاً أشبه بالوسوسة لتتحول تلك الأفكار الصامتة فجأة إلى صوت مسموع أو صدى على لسان «ويليمز». في تلك اللحظة تحوّل المونولوج الصامت أو الوسوسة إلى خطبة يسمعها الجميع. هذا التحول في الشخصية أو انبثاق بُعدها الآخر كان نتيجة قرار «سام» بتملك الحرية والإرادة والتمرد.

«وبينما »كلوي» كانت ماتزال تتحدث، إذا بصوت قوي كأنه من السماء يطرق أذن «سامى المصغية لكل شيء: «على أحدكم أن يستيقظ لننتهي من كل هذه الفوضى على هذا العالم»، كانت هذه الجملة هي ما جاء بها ذلك الصوت المجهول»(14).

لم يكن للأفكار «الشيطانية» التي يحملها «سام» إلا أن تتجلى صوتياً على لسان «المجنون»، الذي نكتشف لاحقاً بأن اسمه «ويليمز»، ثم نكتشف في نهاية الرواية بتحوله إلى «إبليس»! واختيار المجنون كأداة صوتية أو وسيط مسموع لأفكار «سام» له ما يبرره في ثقافة المجتمعات العربية الشعبية التي لا تلقي بالاً لما يقوله المجنون من جهة، ومن جهة أخرى، لأن العرب تؤمن بأخذ الحكمة من أفواه المجانين!

وتدهشنا نهاية الرواية عند تحول «ويليمز» إلى «إبليس». ودهشة أخرى هي أن الحكمة التي بشَّر بها (آدم =الواحد)، كانت في الظاهر الأكل من الشجرة المحرمة،أما في الجوهر فكانت تعني ما وراء الأكل من الشجرة: الاختيار الحر والإرادة الحرة و التمرد، من أجل بلوغ المعرفة. فالوسوسة لم تكن شيطانية إلا بقدر جرأتها في التحول من «منولوج» ذاتي إلى تبشير مسموع، أي الانتقال من مرحلة التردد والحيرة إلى الإرادة في اتخاذ الإنسان لقراراته. وبهذا الانتقال، من الداخل إلى الخارج، ومن الصمت إلى

الصوت، يمكن اعتبار وسوسة الشيطان بمثابة التفكير أو تشاور الذات مع نفسها، للخروج بقرار نابع عن الإرادة والحرية والاختيار. وفكرة أن الشيطان يقبع في دواخلنا، التي عبرت عنها الرواية، نجدها عند شمس التبريزي حين قال: «لاتبحث عن الشيطان خارج نفسك. فالشيطان ليس قوة خارقة تهاجمك من الخارج، بل هو صوت عادي ينبعث من داخلك»[15].

وما يدعم أن «ويليمز» و«إبليس» فكرة في رأس سام (=الإنسان)، أكثر من كونه شخصية حقيقية مستقلة، قول «ويليمز» لسام: «منذ تاريخ طويل وحيوات طويلة وأنا أتتبع أثر الواحد وفق تلك العلامات»[16]. فحين نرى في «الواحد» دلالة على الإنسان الواحد، أو (الإنسان الأعلى) كما عند نيتشه، ونرى في العبارة السابقة دلالة تشير إلى العقل والتفكير والشك -عبر التاريخ- في طبيعة الإله الواحد كما تصوره الأديان، يمكننا حينها تخيل إمكانية أن يعيش حيوات طويلة، مثل «إبليس».

الفرق بين احتلال ذاكرة «إبراهيم» لذاكرة «جاك» وتحول «سام» لشخصية «ويليمز» ثم إلى «إبليس»، هو أن «سام» يعي الشخصية كقناع ليحمّله مقولاته من أجل تغيير العالم. بينما يتماهى «جاك» مع ذاكرة «إبراهيم» ويفقد كل صلة بشخصيته الأولى. وهو تماه واع أو تقمص لاواع في نفس الوقت، من منظور تحديدنا لشخصية «إبراهيم»، كفرد أو كجماعة، وتعيين الأهداف أو الأسباب التي من أجلها تم التقمص أو الاختلاق. فهو تقمص لاواع إذا ما نظرنا إلى «جاك» على أنه شخصية روائية خيالية بحتة. أما إذا نظرنا إلى إبراهيم على أنه شخصية تاريخية أو ميتاتاريخية، لاهوتية، باعتباره «أبو الأنبياء»، حينها يكون اختلاق واع إذا كان «إبراهيم» السياسي هو من اختلقها بقصد تخليص قومه من مصير مأساوي. ويكون اختلاق لاواع إذا اعتبرنا أن النبوة نوع من العُصاب أو الهذّيان، كما ذهب المفكر العفيف الأخضر في آخر ما كتب عن الشخصية المحمدية: «من محمد الإيمان إلى محمد التاريخ». وهو اختلاق لاواع عندما تحول إلى موروث إيماني جماعي تفشلً معه محاولات العلم في إعادته إلى حالة الوعي.

هذا التشظي الثنائي للشخصية الواحدة هو تعبير عن فقدان الهوية والتذبذب والتردد في اتخاذ القرار، ويمكن ان يُنظر إلى رفضه على أنه تطور في الشخصية أو سمو من أجل بلوغ الواحد أو «الإنسان الأعلى». وهو تطور من الأدنى للأعلى، من «جاك» إلى «إبراهيم» إلى «آدم/ الواحد»، ومن «سام» إلى «ويليمز» إلى «إبليس». من التشرذم إلى الوحدة، من التردد إلى التمرد والقرار، ومن العبودية إلى الحرية. في رحلة لا تشبه رحلة النبي إبراهيم، في

البحث عن الإله الواحد إلا من حيث الظاهر أو الإطار العام.

الهوامش

(1) طلال قاسم، الواحد، الطبعة الأولى، 2013، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(2) الرواية، ص 37.

(3) الرواية، ص 82.

(4) الرواية، ص 83.

(5) هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: علي مصباح، ص 385.

(6) جوستاينجاردر، عالم صوفي، ترجمة: حياة الحويك عطية، ص 368.

(7) السابق، بتصرف، ص 364، 365، 366.

(8) الرواية، ص 73.

(9) الرواية، ص 86.

(10) الرواية، ص 74-75.

(11) الرواية، ص 74.

(12) الرواية، ص 102.

(13) الرواية، ص 103.

(14) الرواية، ص 103.

(15) قواعد العشق الأربعون، إليفشافاق، ص 164، وكذلك ص 370.

(16) الرواية، ص 170.

الرحيـــــــــل

صالح بن محمد المطيري
(الســـعودية)

نـزلـتْ مـن البنـاية وهـي تجـرجـر حقيبة ثقيلة ممتلئة وكأنها تجرجر جنازة الأمـل، هذه الحقيبة تختصر ثلاثة أعوام قضتها وهي كالشمعة تحترق، لتُقيت الآخرين، لطالما سألت نفسها هذا السؤال الملحّ الثقيل: إلى متى؟ إلى متى؟ هاهي جذوة الشباب قد بدأت تخبو، وها هي زهور الصبا قد آذنت بالذبول، وها هي شعلة الأمل أخذت تتلاعب بها الرياح، آه ما أقساها من رياح! رياح العمر، تزحف السنين على الجسد وتمرّ عليه كما يمر الناس على الدرب المعبّد الجديد، ألا يبلى سطحه من كثرة المرور؟ آه سأرمي هذه الثلاث سنين ورائي، سأدفنها الآن، أو سأخادع نفسي واحتفظ بها في جيبي المثقوب، علها تنسلّ مني وانا أدلف إلى بوابة المطار، سأرجع إلى حضن الوطن ولأفتح هناك الصفحة من جديد!

في الطريق إلى المطار كانت عقارب الساعة تدور على قلبها، الدقائق والثواني تلهث سراعا لتنهي آخر صفحة في الكتاب، عدّاد الإشارة (إشارة المرور) وقف أمام السيارة وكأنه عدّاد القضاء، على عكس عقارب

الساعة أخذ هذا العداد اللعين يسير متثائبا في أناة ومهل، وكأنه يقول للناس لِمَ العجلة يا رفاق وساعات العمر أمر محسوم؟ وما إن أضاءت هذه الإشارة حتى أضاء الأمل من جديد، وانطلقت السيارة تنهب الطريق صوب المطار...

هذا هو القلب يكاد يطير من بين الضلوع، «رحماك يا قلبي».. فيما كانت السيارة على وشك أن تقف على مقربة من صالات المطار، لكن ما إن حطّت رجلها على الرصيف حتى أخذت تستعيد شيئا من رباطة الجأش التي عبثت بها عقارب الساعة والعدّاد اللعين، هاهم المسافرون أشكال وألوان، وكل سيارة تقترب وتُودِع ما فيها من ركاب على قارعة الرصيف، وعمّا قليل تلتهمهم صالة المطار.

نظرتْ فإذا كل المسافرين تقريبا يجرجرون حقائب ثقيلة تنوء بالعصبة أولي القوة، وبعضها حقائب مصفّحة وكأنها من مخازن جيش نابليون! لوهلة قصيرة أخذت تتأمل هؤلاء الناس يجرجرون هذا الرتل الثقيل، ثم نظرت إلى حقيبتها هي أيضا، هل هذا مشهد من سفر الخروج؟

يا الله، ستنتظر الآن أمام هذا الرتل الآخر عند موظف الخطوط، وموظف الخطوط يطقطق على لوحة المفاتيح ثم يرفع رأسه وينظر في الشاشة وكأنه يقرأ لوحة الأقدار، وبعد برهة يأخذ عفش المسافر المصلوب أمامه ويضعه على الميزان، أخيرا بعد عدة ركاب جاءها الدور، أخذ الموظف تذكرتها ثم أخذ يطقطق ما شاء له أن يطقطق، ثم أخذ يحدّق في لوحة الأقدار أو شاشة الجهاز، أشار لها بوضع الحقيبة على الميزان فوضعتها بمعاونة أحدهم بهدوء وتؤدة وكأنها تضعها على كومة من البيض التي تخشى أن ينكسر ويتهشم، ظلّ الموظف يحدّق في لوحة الأقدار، وبدأ قلبها ينبض بشدة وكأنها تنتظر حكما من قاضٍ يحدد مصيرها الآن، أخذت تفرك أصابعها علّها تأخذ شيئا من شحنة هذا القلب الذي أخذ يضطرب أشد الاضطراب، تُرى لماذا تأخر هذا الموظف وهو يستشير لوحة الأقدار؟ ما الذي يجعله ينظر في شاشته هذه ثم ينظر إلى هذه الحقيبة المتمددة على الميزان وكأنها جنازة مسجّاة تنتظر إكمال مراسم الدفن على أحرّ من الجمر؟

لم يلبث الموظف أن رفع رأسه عن لوحة الأقدار، وها هو يخبرها أن عندها زيادة في الوزن، يقصد وزن تلك الحقيبة المترهلة التي وضعتها على الميزان، وقع الخبر عليها

كالصاعقة، وبدأت تفكّر في «حيثيات» هذا الحكم الذي صدر في الوقت الضائع قبيل الرحيل بلحظات، من أين ستتدبّر الأمر ياتُرى، وهل سيكفي ما معها من مال قليل؟ بل هل سيكفي الوقت، بل كيف ستقاوم وطأة الوقت وتركض من موظف إلى موظف وهي التي كادت تطحنها عقارب الساعة وهي في طريقها إلى المطار؟ أطلّتها غمامة من اليأس والقنوط، لكن لم تلبث أن تنهدت وكأنها تنفس عن المكبوت: رحماك يارب!

أسئلة شتى مرّت في واعيتها خلال ثوان، لاحظ الموظف ذلك فلم يضع الوقت، لاسيما وأن الرتل أمامه أخذ يتضخم من الخلف حتى أصبح كحبة الكمثرى. فنظر إليها وقال: إذا رغبتي يمكنك دفع قيمة الزيادة لدينا، أو، أقول لك.. يمكنك أن تأخذي الحقيبة وتذهبي إلى ذلك المحل في الجوار، وهم يحلّون مشكلات الحقائب ووزنها.

لم تضع وقتها هي الأخرى ، لاسيما وأن المباراة مع عقارب الساعة صارت تدور في الوقت الضائع الآن، وفي الحال سحبت تلك الحقيبة المترهلة - بل الجنازة المسجّاة - إلى المحل، لكي يعاد ترتيبها وتخفف عنها تلك الترهلات التي أثقلت الوزن فأطلقت عليها لسان الميزان الذي راح يشكو ويئن، وفي المحل المجاور فَتحت الحقيبة وراحت تبحث في أحشائها لتخرج أسباب الترهل والثقل: عدة هدايا للأهل والاصحاب، عدة عبوات من التمر المعلب، زوجان من الأحذية الجديدة، ملابس ومستلزمات، كتب،.. أخذت هذه الأغراض ووضعتها في صندوق من الورق المقوى، ثم يرتب العمّال الحقيبة والصندوق في وضع آمن، دفعت مبلغا معقولا على أية حال، ولكنه أفضل من البقاء تحت رحمة لسان الميزان، الذي يكيل الصاع صاعين، وبالقيمة المضاعفة لكل زيادة،،، الحمد لله، لقد تم تفريغ الترهلات في صندوق جانبي يذهب مع العفش، أخذت تفكّر، تباً لهذا العفش الذي يجلب لنا المتاعب! لكن لعلها أول مرة تدخل في مثل هذه الدوامة، حيث تلاحق فيها ضربات قلبها عقارب الساعة ولا تكاد تدركها إلا بشق الأنفس.

ما إن انطرحت على مقعدها في الطائرة حتى انغمست في جو من الذهول، حيث تمتزج مشاهد الناس في الكبينة وكأنهم قطعة من الفسيفساء، تختلط أصوات المسافرين مع اًصوات الطاقم مع أصوات هذا المذيع.. الذي لا يملّ من الإعلان: ...

كما نحيطكم علما أن دورات المياه مزودة بجهاز للكشف عن الدخان، ويرجى منكم البقاء في مقاعدكم لحين إطفاء إشارة الحزام...» لذا لم تتردد فرأت أن أحسن حل يريحها من هذا الذهول هو «إطفاء» عقلها برهة من الوقت، لتفتحه حالما تطأ أرض الوطن، وهناك تبدأ الصفحة من جديد، انغمست في مقعدها وكأنها تنغمس في كومة من الإسفنج، تنفست الصعداء، وتراخت مقلتاها شيئا فشيئا حتى أسلمت نفسها إلى سبات عميق، راحت توقّع أنغامه على آخر حروف ذلك المذيع.

بـــــاب عليـــــوة

رياض خليف
(تونـــــس)

سار خطوات أمـام البهو : هـذه محطّة «باب عليوة»(*) و هذه هي العاصمة.... أخيرا ها أنا هنا... عـالم آخـر لا يـهـدأ... نساء و رجـال مـن كل حدب وصوب. فاتنات كثيرات يملأن المكان...

التفت إلى اليسـار... هـذا هـو الكشك الـذي أوصاني به... قال لي: «توقّف عنده»... هل أعلمه أنّي وصلت ؟

التّوقيت مـازال بـاكـرا... أكيد مـازال نائما... لافائدة من إزعاجه هذا الصباح.. مثله لا يستفيق الآن... أمثاله من الموظّفين الكبار لا يستيقظون باكرا... من سيحاسبه على الوصول متأخرا إلى العمل فهو مدير ومـن يحاسب المدير في إدارتنـا؟ الكل ينصاع له و يخلي له السبيل... هناك... بعيدا ينال المدير ما ينال من الرّاحة و الاحترام والهدايا والمجاملات... وتفرش له الورود... يملأ أذنيه بتلك اللفظة الكبيرة».

سيّدي... سيّدي

فما بالك بابن خالي؟

التّرقيات متتالية والأموال طائلة والزّوجة جميلة... منذ شهر فقط احتفل في القرية بترقيته الأخيرة... فمن سيوقظه الآن أو يلزمه بالالتحاق بالعمل ؟

لا بأس، سأنتظره هنا... لن أهاتفه الآن... اتّجه نحو الكشك... تباطأ أمام الصحف ... حاول أن يمدّ يده إلى بعضها ليطّلع عليها مثلما اعتاد في سيدي بوزيد(*) لكنه خجل.... وربّما خاف بطش الرجل الجالس هناك... طاف بالعناوين... مجلاّت وصحف كثيرة ليست عندنا هناك... طبعا هي العاصمة... تصل كل الصّحف والمجلاّت باكرا أمّا عندنا فحديث آخر... تمنّى لو أتاح له البائع أن يفتّش كلّ هذه الصّحف بحثا عن حلّ لحياته، لكن هل يمكن أن تحتوي صحيفة ما على حل؟ كم قلّب الصّحف منذ أعوام و كم فرح بوجود حلّ... و لكنّ الحلم كان يتبخّر في لمح البصر... وكم مرّت أمامه صحف خاوية لا شيء فيها إلاّ بعض الأخبار المتداولة: صدّام... العراق... بغداد... بوش... والآخرون تحيط بهم صور البنادق أو الطّائرات أو عارضات الأزياء و الفنّانات...

لا عنوان استفزّه هذا الصباح... كل العناوين فقدت بريقها وتوهّجها... لم تترك الفضائيات للصّحف شيئا...

ما هذه العادة؟

الوقوف أمام الصّحف صباحاً...

لماذا أقف؟

ماذا أريد؟

أيّة أحلام و طموحات تراودني؟

كلّ صباح... حينما أتوقّف أمام الصّحف أحلم... ثمّة أحلام كثيرة تراودني رغم أني أعرف أنها صارت ضربا من الوهم...

إلغاء «الكاباس» ودعوة المجازين إلى الالتحاق بمراكز العمل... نبأ خيالي طال انتظاره... و لم يأت بعد... تمزّقت أوصاله وهو ينتظره و لكن لا حياة لمن تنادي...

كلّ خريف يتبيّن له أنّه مازال عليه أن يجتاز هذه المناظرة... وكل خريف يجمع أوراقه ويرسلها إلى الإدارة الجهوية للتعليم...

يود لو أفاق صباحا على إلغاء «الكاباس» أو على برقية عاجلة من إدارة التعليم...

الإدارة الجهوية للتعليم

سيدي بوزيد

إلى السيد فارس البوزيدي

تحية تربوية، أما بعد

نحيطكم علما أنه تقرر انتدابكم للعمل بالمعهد الثانوي.... وذلك بداية من هذا الموسم.

لذا فالمرغوب منكم الاّتصال حالا بالإدارة الجهوية.

والسّلام

لكنّ السّنوات مرّت سريعا ولم يلتفت إليك أو يسمع صراخك أحد والتهمك الحافر...

سنوات و أنت تذرع الشّارع الرئيسي لمدينة سيدي بوزيد... تزور كلّ المقاهي... تطلّ أحيانا على مكتب التّشغيل... تطاردك العيون بنظرات شرسة... تطالعك الأوراق المعلّقة... لا تفهم شيئا... تنسحب... تتجنب أن تمرّ عبر الإدارة الجهوية لأنها تذكّرك بالمأساة... وتزعجك قوافل المدرّسين و المدرّسات يتبخترون أمام المعاهد أو أمام دار الاّتحاد الجهوي للشّغل... تلك أمانيك المغتالة في هذا الزّمن... تلك الهزيمة الكبرى التي مرغتك و دمرتك... ماذا تبقّى من الماضي؟... صار الانتصار وهما سحيقا ومضت أعداد الدراسة و دفاتر النجاح، لم يبق شيء... سقط سقف أحلامك...

... اليوم تطأ العاصمة محمّلا بحقيبة فارغة، فيها بعض الملابس و بعض الأوراق... وأنت مصمّم على النّصر ...

قلت لأهلك و أصدقائك و أنت تغادرهم:

«لن أعود إلى هذا المكان... يكفيني عذابا... أنا مسافر إلى حيث لا أدري... سأكون مثل الكثيرين... لن أتراجع عن أي عمل... سأبحث عن أي شيء يسدّ الرّمق... مللت هذه الحياة

رجتك أمك وأنت تغادر فجرا أن تأتي في عيد الأضحى... وألحّت على أن تأخذ بعض الأشياء إلى ابن شقيقها... هي تعرف أنك ذاهب إليه وأنّ بداية الرّحلة ستكون عنده...

تردّدت وأنت تأخذ ما أعدّته الأم.... طأطأت الرّأس وهي تترجاك أن تعود... ماذنبها ؟ المسكينة تحبك.

قبل أن يكون أمك... هو أمها ...

هي التي انتظرتك طويلا...

زغردت وأنت تألق في «السّيزيام»

وتحرز الشّهادة الأدبية وزغردت وأنت تسحق البكالوريا وتلتحق بالجامعة وزغردت وأنت تعود ذات ظهر عودة مظفرة ومعك شهادة الأستاذية ولكنها صمتت وظلّت تكتوي في داخلها وأنت تمضي وتجيء بلا خبر... وأنت تنام أياما في البيت محبطا ومتداعيا للانهيار... وأنت تطيل لحيتك وترتدي معطفك الطّويل و تخرج...

تمنّت لو انتدبوك في أي عمل...

تريد أن تراك موظّفا، لم يعد همها الآن أن تراك موظّفا كبيرا... المهم أن تراك قد عدت إلى الحياة وأن تراك وقد صارت لديك أموال ومسكن وأبناء. تريد أن تزغرد مرة أخرى... لكنها الأقدار...

قلت إنك ذاهب إلى المجهول ... لوّحت بالوداع... ردّ عليك عبدالله: «اذهب إلى العاصمة... هناك تعثر على المعنى.... من ذهبوا إلى العاصمة ليسوا أفضل منك... هؤلاء الذين تراهم يرفلون في هذا المكان لم يكونوا ليفعلوا شيئا لو لا أن لهم شخصا في العاصمة... العاصمة تصنع الرجال دخلوا بلامستوى وبلا معارف وصاروا اليوم كما ترى.

فما بالك وأنت لك ركيزة هناك... ابن خالك. لك عبدالنور كاملا... لا أظنّه يفشل... هاتف منه يساوي الكثير... الرجل مسؤول هامّ وشاعر معروف، كثيرا ما شاهدناه في التلفزة وقرأنا عنه في الصّحف».

النّاس كلّهم يلحّون على عبد النّور. أبي فقط يحترز. وحده لا يرى فائدة تذكر في هذا الأمر... المناظرات وحدها تنهي هذه المشكلة... الحكايات الأخرى لغو لا فائدة ترجى منه... العاصمة ضياع وتشرّد... من عبدالنّور؟ ماذا يساوي؟ أي شأن له؟ شاعر؟ إيه... كم لدينا من أمثاله؟ شاعر... أي له و أي قيمة للشّعر في هذا العصر و لأي قيمة للشّاعر؟

قادم إلى العاصمة لتقيم أسبوعا أو أكثر...

تعتزم البحث عن شغل في كل مكان.... مطمئن إلى أن هاتف عبدالنّور سيحل المشكلة.

ها أنت أمام عبدالنّور... جاءك بعد طول انتظار... احتضنك... قبلك... سأل عن الأهل وعن القرية و عن المدينة... دلف إلى مقهى... ظللتما تشربان في صمت... كان الحديث متقطعا... و كان يركض ضدّ الوقت... بعد نصف ساعة... وضع يده في يدك بحرارة وأعلمك أنّه دفع ثمن القهوة ثم غادر.... مكثت صامتا ترشّف قهوتك ببطء شديد... راودتك فكرة مهاتفته من جديد لكنك تردّدت وزدت التصاقا بمقعدك ... تلصقك الأسئلة الحائرة وتفكر في العودة إلى سيدي بوزيد ظهرا...

(*) باب علوية: محطة الحافلات في العاصمة التونسية.

(*) سيدي بوزيد : مدينة في الوسط التونسي.

(*) الكاباس: مناظرة لانتداب الأساتذة في تونس.

(*) السيزيام: امتحان الانتقال إلى الثانوية سابقا.

قصص قصيرة جداً

عبدالله المتقي
(المغــــــرب)

عــواء

1
«أغلق عليه الباب...
وتدفق على الرصيف الأيسر ...
2
وهو يمشي...
خطر بباله أن يعبر إلى الأيمن...
3
وهو يعبر الشارع...
صدمته سيارة مجنونة ...
جلس قريبا من اغتياله يعوي...
4
و...
كفن جثته بالأسود...
ولم يمش خلف جنازته
«بقي في شقته يتلقى التعازي»

نفـق

في الطبقة الثالثة، في الشقة رقم 21...
آلة التصبين معطلة، و... الكومبيوتر نخره الفيروس...
أحوال الطقس رديئة في الخارج ،والقطة نامت مبكرة جدا...
فقط ، رجل يبحث عن الموت في نشرات الأخبار ...
وأحيانا يفكر أن يرمي نفسه من الشرفة ...
عله يعيد صياغة أحلامه من جديد ...

سيزيف

1
عاد إلى شقته مهدودا، من مقالع الأحجار...
«كان ذلك واضحا من صعوده
سلم العمارة بالكاد»
2
اغتسل من غباره وعرقه ...
أكل لقمة سريعة...
تفرج على الموت في القنوات ...
ثم نام في ثيابه ...

كالبـكاء

العاشرة صباحا..
اتصل بها، وأغلق الهاتف «صوت زوجها بارد وغاضب...
في الزوال...
عاود الاتصال، لتخبره بعصبية:
«الزفت بدأ يشك»... ثم أجهشت بالبكاء...

تحـت الصفـر

محمد عباس علي
(مصـــــر)

أخذ يستنشق التراب والهواء وهو يهوي، ينزلق لأدنـى، يرسل نظرات هلع تصطدم بالظلمة، إلى أن استقر جسده كومة جنًينية الشكل في مكان ما، شاعراً بألم ينبض به جسده ورأسه، وهو لايدري هل هبطت به الأرض فهبط معها، أم فتحت فيها هاوية ابتلعته.. أرسل بصره في ذات الإتجاه الذي انحدر منه، نور بعيد ضئيل يترنح، يبدو كشمعة تتلاعب بها الريح، بجهد هائل حرك جسده تجاهه قاصداً المضي نحوه، توقف والرعب يعتصر عينيه، عينان لهما وميضٌ شرسًا تجهتا إليـه، لم ير مثلهما من قبل، تحاصرانه بنظرات ثلجية تقترب منه، الجسد الأملس العملاق يتحرك في يسر زاحفاً نحوه، يحاول الصراخ، الحركة، الفرار.. لا يستطيع ، واتته فكرة كالبرق الخاطف، نفذها فوراً، أغمض عينيه واصطنع الموت، لارعدة، لا صوت تنفس، لاضجيج أفكار.. شعر بأنفاسٍ نارية تقترب، تصلّب جسده أكثر، الموت آت، سيراه وهو متيقظ، واعٍ تماماً لما يفعله به، سيتعذب

ببطء، يكفّر عن سيئاته واحدة واحدة وعلى مهل، ولاخلاص !!

انفجرت في رأسه فكرة.. الاعتراف بالذنب يقلل العقاب، ربما يمحوه ، همست له نفسه (أنا لم أندم من قبل، لأنني لم أفعل شيئاً واحداً خطأً في حياتي، أنا...!!)

علا الفحيح وسط الظلمة والأتربة والأنفاس النارية المتقدمة على مهل، تدافعت الصور على مخيلته رغماً عنه.. (الخطأ الأكبر يوم ترك أخاه وحده، يضربه المعلم جابر وسط الحارة، من خوفه من جابر هذا التزم الصمت، رجاله يملؤون المكان ونفوذه قوي وصلاته ممتدة، رأى أخاه ملقى على ظهره، الرجل يكيل له اللكمات، الدماء تنزف من وجهه ولم يتحرك ، اكتفى بطلب الصفح راجياً من المعلم الحفاظ على صحته وعدم الاندفاع وراء غضبه، نظر جابر وهو يلهث وقد أدركه التعب على مايبدو من طول الضرب، حدق في وجهه مشيراً إلى أخيه: مشاكس، أجبرني على ضربه.

همس راجياً : أخذ جزاؤه .. كفى.

هب الرجل رافعاً صوته الخشن في مواجهة العيون المحملقة: كلا، حتى يقوم على أربع وينهق وسط الحارة).

تفجرت الدموع من عينيه، حبسها بالكاد وهو يعترف للمرة الأولى أنه من يومها يشعر بالعجز، بالذل ، يؤنبه ضميره ولايجد حجة يداري بها موقفه إلا قوة خصمه، وأنه لو تدخل لصار الذي يسير على أربع وينهق وسط الحارة اثنان بدلاً من واحد، يعترف أنه من هذا الموقف بالذات تحّول الى شخصية أخرى يمقتها، يحتقر تصرفاتها لكنه لايجرؤ على التصريح بهذا حتى لنفسه.

شعر بنيران الدموع تتأجج على حواف عينيه، حبسها بقدر ما وسعه الرعب وهو يشعر بثقل الجسد الأملس ينزلق فوق صدره، جاثماً على أنفاسه حابساً الهواء عنه بحجمه الذي لم يتوقعه، شعر أنه لو التف حوله سيعتصر أنفاسه.

هرولت أفكاره مهرولة إلى عمله.. (الموظفون ينادونه الشيخ، يرونه صالحاً، يحترمونه، مديرون قبله شغلوا منصبه، لم يملأ أحدهم المكان مثله، لا يذكر يوماً مد يده لرشوة أو فعل مايمسكه أحد عليه).

تحشرجت أنفاسه وشعر بثقل الجسد الأملس يضغط قفصه الصدري أكثر ، سمع طقطقة عظام وألم رهيب يجتاحه، تفجرت الحروف في صدره .. (لكنك كنت تتغاضى عن الهدايا التي يقول السكرتير إنها من محبيك الذين يقدرون خدماتك، تتغاضى عن حجمها وكثرتها و...!!).

خف الضغط قليلاً إثر حركة من الجسد الأملس انزلق بها قليلاً عن مركز الثقل فوق الصدر، طارت أفكاره فوراً إلى البيت، دارت في أرجائه فزعة، ابنه الكبير وتغاضيه عنه، مكتفيا بالصراخ من وقت إلى آخر مبيناً أضرار مايفعله ومايجره على نفسه ومستقبله من شرور، بدا عاجزاً عن الفعل، معللاً الأمر بأنه شاب وسوف ينصلح يوماً، بدت في مخيلته صورة زوجته أم الأولاد، شعر بضيقها منه وكرهها له وصبرها عليه من أجل أولادها، رغم هذا لم يكلف نفسه بمحاولة التفاهم معها، مبرراً الأمر أن الزوجات في مرحلة من العمر يعانين من الملل ويحاولن التمرد على حياتهن، أصابها المرض، لم يبال بها، تاركاً الأمر لأهلها مكتفياً بسؤال جاف خالٍ من المبالاة والعطف.. تفجرت ينابيع الدموع في صدره وقد اكتشف للتو أنه رأى ربما للمرة الأولى ما لم يره من قبل، وأحس بما لم يحس به من قبل، وعرف أشياء كانت رغم وضوحها بعيدة كل البعد عنه.. عادت أنفاسه تلهث والهواء المشبع بالتراب يفعلها معه، أيقن أنها دقائق معدودة وينتهي الأمر، لن يشعر به في هذا المكان مخلوق، ستظل جثته هنا إلى أن تتحلل.. مد نظرات واهنة إلى أعلى، سحابة من تراب ناعم بعثها تحرك جديد للجسد الأملس واجهته، همس باسم الله في تخاذل، فكر في لحظاته الأخيرة أن يتوسل بشيء صادق في حياته، طفت الى سطح مخيلته صورة ابنه الصغير أمجد، الولد مستقيم ، يصلي، كان يقول إنه ساذج، لم ير من أفاعيل الحياة وحيلها شيئاً، سيواجه الصعاب لامحالة طالما احتفظ بسذاجته.. تشبث بصورته، غير أن الصورة تباعدت عنه، أصر على ملاحقتها معتزماً التواصل بجد معها إذا قدر له أن يعود إلى سطح الأرض من جديد، انتبه لمساحة الضوء القادم من أعلى تتسع، تصبح في حجم مصباح صغير بدلاً من شمعة خافتة، سمع بين الصحو والإغماء من يقول: هناك عجوز سقط هنا!! وهو يمشي...

دروب

صابر رشدي

(مصــــــر)

كان يغني، يستجلب السكينة لنفسه، مستلهما بعض الأغنيات الجميلة، يرددها في نشوة وتجل، مسترجعا وقع أنغامها ودقة معانيها، يغني متسليا لينأى بخواطره عن الهواجس اللعينة، حتى راقته عذوبة صوته وتدفقه على هذا النحو الرخيم الذي جعله يفكر في احتراف الغناء عندما تتاح له الوسيلة، شده الرنين الأخاذ وجعله يبدو جذلا بهذا الألق المفاجئ، وهو يمضي فوق هذه الطريق الموحشة التي تخترق الحقول، لا تضيئها سوى أشعة خافتة لنجوم وكواكب بعيدة، وثمة رياح هادئة تسري بشكل طفيف ما أتاح للصمت بسط سطوته على هذا الحيز من الوجود. أخذ يتأمل السكون الذي رافق توقفه لالتقاط أنفاسه، يتأمل البراح المترامي أمامه في خفوت، بينما رائحة الزرع وروث البهائم تتصاعد إلى أنفه وصرير الجنادب يئز بلا توقف وتذهله رحابة هذا النفس الطويل. مرة أخرى، شرع في الغناء مستعيدا بعض الجمل الشهيرة، يكررها بمقامات مختلفة

موغلا في الابتكار والتجويد باحثا عن صوته الخاص الذي جاء أكثر تألقا هذه المرة، حتى لمع في السماء ضوء قوي ثم اختفى، فهزته قشعريرة خفيفة، انبثق معها كل ما قيل عن هذه الطريق، عما جرى في جنباتها، استعاد فجأة الحكايات التي كان يعلق عليها بسخرية وتهكم في جلسات النميمة وأمسيات السمر، القصص التي لم تفقد بريقها رغم التكرار، حيث يضاف إليها كل مرة مزيداً من المبالغات والأكاذيب تجعلها تزداد رسوخا، تذكر كثيرين لقوا حتفهم في حوادث متفرقة، غرق الترع والمصارف الموازية، الأشخاص الذين انهالت الفؤوس فوق رؤوسهم في الحقول المجاورة، الأطفال الموتى، الذين يتعثر بهم الفلاحون في الصباحات الباكرة، هؤلاء الصغار الذين تحولوا إلى مردة غاضبين يفتكون بأي امرئ يصادفونه وحيدا، تذكر كثيرا من الحوادث التى يكتنفها الغموض وأصحابها المدفونين تحت ركام من الأسرار المهولة، انبسط أمامه تاريخ كامل للجريمة تحفظه سجلات الشفاهة جاريا على الألسنة عبر السنين، فنضب داخله معين الغناء وانحدرت الموسيقى، جف ريقه أيضا ولم تعد حنجرته قادرة على مواصلة هذا العزف الفريد، شعر بأن القرية تبتعد عن ناظريه ونورها البعيد صار سحيقا، وأنه يسير في اتجاه الطريق التي خلفها وراءه عند نزوله من السيارة وسط دهشة الراكبين وإشفاقهم عليه في هذه اللحظات الموغلة من الليل.

- ماذا لو مكثت في المدينة حتى الصباح ؟

قال نادما.

لم يكن هناك بديل آخر في هذه الظروف سوى المشي، وبأقصى سرعة، حتى لايشعر بتوقف الحياة من حوله، مجسدا نظرية الزمن دون ان يدري، فهو لايعلم أن الزمن وعاء الحركة وأن الحركة يلزمها أجسام.... إنه يسرع كي لا يشك بأن الحياة توقفت وتحول كل شيء إلى عدم. لم تمر سوى دقائق قليلة حتى تناثرت في الهواء أصوات طبول بعيدة، راح يلتقطها على نحو متقطع، دقات بدائية ولكنها عميقة الأثر ولها صدى محسوس، بصعوبة راح يضغط على ذاكرته ليحجب عنها وقع الخيالات المخيفة، متحايلا على حواسه ومستغرقا في اصطياد تفاصيل مرحة. ربما أعانته على الانصهار في نسيج بهجتها، لكنه عاد إلى الواقع مرة أخرى، فعلى بعد أمتار قليلة منه، أبصر عددا من الكائنات تتحرك بآلية وتقوم بالدوران حول نقطة ارتكاز غير مرئية، تصاحبهم زمجرة خفيفة، تبدو وكأنها منخرطة في رقصة لها طقوس

وعادات غريبة وحركات لا تعرف التعثر. إنه الهلاك.... همس، وهو يكاد يتجمد بعدما أمعن النظر، مدركا أن التفكير في الفرار فعل أحمق، فلايوجد حل للخلاص من هذه المحنة سوى الطيران والتحليق بعيدا عن الأرض، بعدما تشكلت هذه الصورة بوضوح أمام عينه، إنها كائنات مريعة لم ير لها مثيلا، حجومها هائلة ولا تنتمي إلى عالمنا..... لا مفر... قالها وهويتقدم بحذر مستنفرا الطاقات المخزونة لتنظيم ضربات القلب حتى لايفتضح اضطرابه ويبدو مهزوما، التقهقر معناه أعطاء المبرر لملاحقته، إنه يعني الموت، تلاشى عظامه ولحمه، تلاشى أثره. لماذا لايلاقي هذا المصير وهو يتقدم عبر سبيل باسل من الشجاعة وعدم التهيب. لاحاجة إلى الهروب الذي يمثل في هذه الحالة ضربا من ضروب الطيش وسوء التصرف، لن يأتي غالبا إلا بالأسوأ، إذن فليكن الموت ببطولة هو أفضل ما يمكن تقديمه في هذا الليل. أنهى القطيع رقصته ثم استداروا ناحيته متطلعين إليه فى صمت، يتأملونه بأناة وهدوء كأنهم يعرفونه من قبل. تبين في ذهول أن أذيالهم تهتز اهتزازا رتيبا كأن هناك لحنا داخليا ذا إيقاع رصين ينبعث من أعماقهم ويضبط دقة تمايل هذه الأذيال على نحو فريد ومنغم ، وخيل إليه أن مايحدث أمامه احتفالية أعدت لشخص لم يكن حضوره إلى هذا المكان مفاجئا أو غير مؤكد.

في غضون ثوان قليلة وبتحركات لاتعرف الفوضى، انقسم القطيع إلى مجموعتين: الأولى عن يمينه والأخرى عن يساره، فوجد نفسه بينهما تماما في ظل هذا الضوء الواهن، وعندما وطأت قدماه منتصف الطابورين، وجدهم يتحركون بخفة ملحوظة متحاشين النظر إليه. بدا في تلك اللحظات كقائد كبير يستعرض حرس الشرف على جانبيه. واصل سيره وهو يكبح بصعوبة انفعالاته الطارئة، ولاحظ أثناء ذلك أن خطواتهم مساوية لخطواته، أسرع قليلا فاتسعت خطواتهم لاتسبقه ولاتتأخر عنه. عند هذه اللحظة تسلل إليه إحساس غامض بالراحة والهدوء، وبدأ يغزوه برد طفيف وموجة أمان آسر.

رغم تطابق هذا المشهد المخيف مع إدراكه كحقيقة مؤكدة لا تشوبها ابتكارات الهذيان أو هلوسات الحضور، إلا أنه شعر بوجوده بين وحوش طيبة رغم منظرها النثير للهلع والمعكر لأى تفكير متعقل، كان حريصا على عدم العبوس، أو النظر إليها بوجه متجهم، فربما أثمر أي خطأ بسيط

تداعيات مرعبة. ماذا لو سيطرت عليها انفعالات الغضب؟.. مرعليه هذا الخاطر سريعا وكاد يربكه.

رغم هذا العبث المروع بدا له المشهد مسليا وشائقا: طابورين من الضواري ينتظمان في صمت مثل الخراف الوديعة، متوحدين في تأملات عميقة، تبدو وكأنها تكتم عنه سرا دفينا/ ما دفعه لإجهاد نفسه محاولا تفسير دوافعها، هل جاءت لحمايته من خطر ما كان ينتظره عند هذه النقطة من الطريق؟، منساقة وراء توجيه محدد وفيض من المشاعر الحميمة ؟.

استغرق في تفسيرات عديدة، لكنه لم يجد شيئا محددا أو إجابات شافية، بل وجد نفسه مغمورا في النور الصافي أمام عتبات بيته، هادئ النفس، لا شيء حوله غير ريح طيبة وهدوء عميق.

التجربــة البكـــر

علي عفيفي علي غازي
(مصــــر)

لم تعتد رؤية شروق الشمس يوميًا، ولكنها في ذلك اليوم تستيقظ مع تنفس الصبح بالضياء، لتشاهد ذلك المشهد الجميل، الذي لم تره في حياتها قط، بل إنها لم تنم نهائيًا، فلم يقارب عينيها السهد.

إذا سنت وجدت الكوابيس المفزعة، رأسها مثقل، جفناها يطبقان بالقوة، عيناها متورمتان، تبدو كزهرة قد ذبلت، وحان وقت قطافها، لكن مشهد ميلاد يوم جديد جميل، أريج زهور الربيع يملأ الجو، النسيم البارد يلطف الأرجاء، تشهق شهقة قوية، تملأ بها صدرها، ثم تزفرها مرة أخرى؛ لتخرج مختلطة ببعض أبخرة الماء، والهموم التي يلج بها صدرها، وتنحدر دموعها على وجنتيها، في ذلك اليوم الذي يجب أن تكون فيه أسعد إنسانة في الحياة، إنه يوم زفافها، ولكنه بالنسبة لها يوم مهموم كئيب!

اليوم سيتحقق حلمها في الارتباط بحبيبها، الذي ظلت تحلم به منذ نعومة أظافرها، اليوم تحققت أمنيتها الوحيدة في الحياة، وبدلا من أن تغمرها لحظات السرور والسعادة، تتذكر تلك الليلة

التي لم تنسها، حينما دعتها صديقتها للذهاب إلى صالة «الديسكو»، لتلبي قريرة العين، عن شوق يدفعها لمحاولة التعرف على ذلك المجهول، الذي لم تره إلا عبر شاشات «التليفزيون».

لقد كان عالمًا جديدًا عليها، كانت تجد بداخلها رغبة مكبوتة تدفعها لاستكشاف مجاهل ذلك العالم الخفي، وها قد واتتها الفرصة عندما وجهت لها صديقتها «ميادة» الدعوة، وكانت تلك تجربتها البكر مع هذه الأماكن.

دلفت «منى» إلى صالة «الديسكو» ليصدمها للوهلة الأولى ما تشاهد، فها هي الفتيات المرتديات شبه ملابس يدرن بالكؤوس هنا وهناك، وقد سترن من أجسادهن القليل، تلاحقهن نظرات ملتهبة بأعين حادة تتلصص الكشف عن ذلك القليل الخفي، وأدخنة «الشيشة» تتصاعد ملتوية كالثعبان، وسط جو صاخب بالموسيقى الماجنة، وهناك الكثير من الفتيات والشباب يتمايلون على نغماتها المفزعة، تلك النغمات التي لا تستطيع أن تصفها بالموسيقى، بل هي مجرد أصوات متداخلة مع بعضها بعضًا.

كان دخولها ذلك المكان أشبه بالصدمة التي وقعت في نفسها موقعًا سيئًا، جعلها تقارن بين حياتها في مجتمعها الريفي المحافظ، الذي تخلت عن كثير من مبادئه منذ التحاقها بالجامعة بمدينة القاهرة، فغادرت بساطتها وعدم تكلفها، وبدأت تهتم بمظهرها، لتودع حياتها البسيطة، وتنسى فقرها المدقع، والآثار النفسية المتراكمة بداخلها نتيجة إحساسها الدائم بأنها أقل جمالا من زميلاتها، وتتخلص من الضغوط الاجتماعية التي تعاني منها في منزلها.

لطالما شعرت بالخجل، وعلت الحمرة وجهها إذا حادثها أي شاب، ولكنها في هذه اللحظة تتمايل بين يديه، وكأنها تشعر بأنها في حلم، أو في دنيا أخرى جديدة نهائيًا عليها، وصديقتها تحثها وتشجعها، ورأسها في ذكريات تأبى أن تتركها تهنأ بتلك اللحظة، وكيف تحررت من خجلها إلى هذا الحد!، إنها لم تبح لحبيبها حتى هذه اللحظة بحبها، وكيف يحدث منها ذلك، وهو الذي يجب عليه أن يلمح لها بإعجابه أولا لتؤكد له أنها تبادله ذات المشاعر.

لقد كان فقدانها الثقة في جمالها، وشعورها المستمر بأنها أقل جمالا من كل المحيطين بها، يولدان بداخلها شعورًا بالنقص والحرمان، كانت دائمًا ما تُنفِّسُ عنه بالبكاء، لكن كان أشد ما يزعجها، ويجعلها تقف بالساعات أمام المرآة تتحسس مفاتن جسدها، ما كانت تسمعه من زميلاتها في المدرسة عن معاكسات الشباب لهن، فتكظم غيظها، وتكبت غيرتها بنفسها، ولا تبوح بها لأحد، بل أحيانا كانت

تلفق الحكايات عن معاكسات الشباب لها، وعن كلمات الغزل التي يرددونها عن جمالها الفتان، والتي لم يكن لأي منها في يوم من الأيام أساس واقعي.

كانت لها أمنيتان في حياتها، الأولى الالتحاق بكلية الطب، ولكنها فشلت فيها فلم تحصل في الثانوية على المجموع المؤهل لها، في ذلك اليوم عادت إلى قريتها ليحضن صدر وسادتها رأسها، وهي تبكي بكاءً حارًا، أين أنت يا أمي لألقي بهمومي من صدري إلى سمعك لتريحيني، وتهمسي لي بالنصيحة، لتريحيني بكلامك الذي طالما وجدت فيه السلوان عما يلم بي من الهموم، وأجد بين أحضانك الدفء المفقود.

كانت لا تزال تسبح بخيالها عندما مست يد ذلك الشاب الذي يراقصها يدها لتحتضنها، وتدفنها بين أصابعها، وهي مستسلمة، بل إنها تشعر أن ما يحدث معها رغمًا عن إرادتها، ليقترب منها أكثر، وهي تقترب منه رويدًا، ليتماس جسماهما!

تسري في جسدها نشوة، وتشعر برعشة تنتابها، ولا إراديًا تحيطه بيدها، وتضمه إليها أكثر وأكثر، وتغيب عن الوعي، وتذهب في غفوة، ولكن هذه المرة في صراع مع النفس، ليدور بداخلها حديث صامت، هل هذه هي الحرية أن تسلم نفسها لذلك الشاب ليشبع شهوته من جسدها؟، وهل هذا هو التقدم والتمدن والتحضر الذي يدعونه، ويتشدقون به، وأراه يحدث في تلك الأوكار التي تشهد الرذيلة بكل أنواعها، وما لذ وطاب من المحرمات؟، هل ما تفعله في تلك اللحظة من إشباع لشهواتها المكبوتة هو الحرية؟، أم أنها لم تعرف أو تفهم معنى الحرية الصحيح؟ إنها ليست حرية، إنها ترفض أن تكون هذه هي الحياة! تشعر بدوار، وهي مستسلمة لذلك الشاب الذي أبى أن يتركها ترحل دون ذكرى لن يمحوها الزمن.

أفاقت من شرودها على صوت يناديها «صباح الخير يا منى!!»وحديث لم تسمع منه شيئًا، ولكنها أدركت أنه كان عن استعدادها للزفاف، وتلفح جسدها النحيل موجة برد تدفعها لمغادرة الشرفة إلى الداخل لتنحدر دموعها، بعدما تحول اليوم الذي تحققت فيه أمنيتها الثانية بالارتباط بمن أحبت إلى أصعب أيام حياتها، كيف ستواجهه!؟ وماذا ستقول له!؟ وقد هانت عليها نفسها، لتستدير إلى صديقتها الوحيدة؛ فتلمس الدموع في عينيها، فتسارع تربت على كتفها بيدها، وتجفف دموعها، وتضمها إلى صدرها، لتحثها على الصبر، وتهمس في أذنها بهمهمات غير مسموعة في محاولة للتخفيف من آلامها، ولكن هيهات وهي تحمل على عنقها التجربة البكر!!.

الأعـــــراب

ساعد الخميسي
(السـعودية)

انحدروا بجيادهم من سفح التل المتكئ على أطراف مضارب قومهم، كان دافع انعطافهم ما رأوه من حشد النوق المتحلق حول بؤرة مستديرة، كلما اقتربوا منها اتضح لهم مشهد أعناق الإبل وهي تغرس أشفارها في الرمل، واحدة تلو الأخرى يمتد رأسها باتجاه السماء بعد كل انحناءة. لم يعهدوا هذا الالتفاف إلا حول أعلاف يقذفونها لها كنافلة على قروح مواسم احتباس الماء. وقفوا مشدوهين من قطرات الماء المتسللة من أشفار الإبل، ترجل أحدهم واستل سيفه ينش به على رقابها المتفاوتة طولا وحركة. - أيها القوم.. ما أنتم ذاهبون في طلبه أتاكم طوعا، انظروا إلى الماء يفتق مبرك بعيري الذي ظل يرغي معلولا قبل عام هنا. قفز آخر من صهوة جواده، ومسد على شاربيه النافرة عن سطوة أنفه، وطوح بعينيه النوق وهي تتفرع عن نقطة الماء وتبحث بسبب إلى الكلأ، وضرب نبس الماء بقدمه المخدشة من وعورة الجبال وجهر بصوته: - هذا مضرب أوتاد خيمتي قبل بعيرك أيها الوغد، والقوم

شهود بين حقي ومطمعك! احتد الخصام بينهما وصار الناس يتقاطرون على دفق الماء واللغط يتزايد بينهم إلى أن أحجموا مناسم الريح عن فوهة العين، رجال ونساء، شكلت ألوان ثيابهم عرسا تقدح شرارات فرحه على حدود السيوف، والأطفال بجباههم العطشى تيمموا النبع، وشمس الضحى تأوي إلى خدر الظهيرة. من بين الجمع رفعت يديها «عفراء» وصاحت حتى ألجمت المكان: - ويحكم! منذ أن هبطنا هذه البطون وصلاتي لا تصعد إلا من هذه البقعة في الغدو والرواح. تباعدوا قليلا بعد أن جاء شيخ القبيلة، ورأى مطامع القوم تلتهب تحت سياط الظهيرة، والرعايا أقفرت الثرى إلى الظل. خيامهم المنفرجة ترسل أوتادها كعناكب واهنة من عصف الرياح، تلال وجبال تحيط مضاربهم كأحزمة الرصاص. نادى فيهم: - تحاط هذه العين المنفجرة بأسلاك شائكة، ويوقف السقاء حتى نفصل أمرها. غرس أعوان الشيخ أعمدة مستديرة حول الماء، وعلقوا عليها الأسلاك في طي محكم، تفرقوا إلى خيامهم يجترون الأسئلة، وتركض في أذهانهم مسافة الحلم العنيد. صبيحة الغد انفرطت حبات دهشتهم على أرضهم البوار عندما أبصروا آليات حديثة تدلف على الماء، وغرباء بزي موحد يقتلعون السياج دون هوادة، ويفتقون لحاف الترب عن أنبوب أسمنتي منكسر يعبر من مدينة لأخرى.

أفـــق يتلبـــد

خالد الحيمي
(اليمـــــن)

(1)

سحابةُ سوداء تواسي القمر الحزين، تأخذه بالأحضان، وتطبطب على رأسه، وبقضمة واحدة؛ تلتهمه!!

(2)

منذ أن أُقفلت الصحاري بشركات التنقيب عن النفط ؛ لم يعد الجمل العجوز يدري من أيّ مدىً ستمرّ القوافل؟ ينشغل بمعاقرة الخمر والفراغ، والبوح بأسراره لناقة شقراء، لا تنصت له إلا قليلاً

(3)

كل صباح وهو يجمع أكداس القمامة، تساوره أمنية، لكنّه لا يكرّسها بالتواكل: - ماذا لو يتعثّر برزمة أوراق نقدية؟

(4)

الافتعال غير المبرر للعفوية؛ يمنح الزيف القدرة على التمترس في بؤر آسنة - لماذا - إذن - يصرّ الغراب على مطارحة الحمامة الغرام؟! - لماذا تصدقه أصلاً؟

(5)

كالعادة ذهب الفارس الشجاع لجلب مهر حبيبته الحسناء، وكالعادة كانت الرؤوس تتطاير في طريقه، والغنائم تنهال عليه، وكالعادة كان دائم الذكر لحبيبته، ثائر الشوق لها. ما يقلقه.. وليس معتاداً أبداً: هو أنّ حبيبته الحسناء كانت تتجول في أحلامه مع زعيم حزب معارض، وتتندر ببطولاته أمام الفضائيات.

(6)

يركض صوب العتمة، دون أن يدرك أين يكمن الضوء، أو من أين تأتيه» فراشة الأزهار» برحيق الفيس بوك، يأخذه مدّ الذهول إلى الوهم؛ فيسقط في هلوساته والنزق، مؤمناً أنّ الفوضى سيدة محترمة، لا تندسُّ في الصفحة البكر.

(7)

بعد أن تيبست عيناها، وتخشبت نظراتها؛ تضرم الحرائق، وتستنشق الدخان، ثم تسعل حتى تفقد نصف بكارتها.

(8)

لا نعرف على – وجه الدقّة – ما إذا كانت الأشجار الحراجية، التي تجيد الرقص، تهتمّ بسدّ منافذ الغبار، أم أنّها تتمايل عند الحاجة؛تارة لتمسك برؤوسنا الدائخة؛ وتارة لتصفع وجوه المارة، وتلوذ بضحكة عابثة !؟

خائنـــة اللـــوز

موسى الثنيان
(الســـعودية)

رآها تحمل سلة اللوز وهي ذاهبة لحقل جدها ، مرت به كما تمر على الغريب ، لم تحدثه ولم تنظر إليه ولو نظرة...يومها لم يرَ جدَها قد مرَّ من هناك، لكنه رأى شابا غريبا دخل العريش(*) وظلَّ واقفا كأنه ينتظر شخصا ما. لحق بها، اعترض طريقها أراد تحذيرها من أن ذئبا ينتظرها في العريش بدلاً من جدها ولكنها لم تمهله بل صفعته هاربة منه، هل ظنت أنه يريد سرقة اللوز منها؟، أم حاولُ اغتصاب قبلة منها في وسط تلك الحرائش؟ ركضت تاركة خلفها عاشقا بائسا، صار يتبعها راكضا وهو يصرخ، ثم دخلت الحقل مسرعة إلى العريش الصغير الذي دخله الشاب. ولم يدخل حينها، ولم يدرِ لماذا تسمَّر مكانه وكأنما تجمدت رجلاه عند سور النخل السعفي، توقف قلبه وهو يراها تدخل العريش لتغلقه خلفها، لم يسمعها تصرخ أو تطلب النجدة، فلاحت في خاطره أفكار شيطانية لم يستطع دفعها عنه، هل هي تخون حبيبها ؟!. راعه الصمت الذي خيم في المكان وغياب الجد وظهورها فجأة. فتسلل إلى الحقل خلسة غير

مبال، وقد أكلته الشكوك وانقضت عليه كالذئاب الضارية، لم يشأ اقتحام الباب ليرى ما لا يريد أن يـراه... لكنّهُ في لجة الوساوس تسلق شجرة الكعك(*) أم شجرة اللوز لا يدري أيهما ولم يكن يهمه ماذا تسلق ، رآها تجلس بجانبه وهي تطعمه اللوز بيدها وهو يطعمها وهي تقول له: زوجي الحبيب. وما قتله فعلا هو منظر آثار اللوز الأحمر الذي لوَّن وجهيهما وشفتيهما...

(*) العريش: مكان يصنع من جريد وسعف النخل يتخذ للجلوس في بساتين النخل بعضها مغلق وبعضها مفتوح.

(*) الكعك: شجر شوكي صحراوي له ثمر طعمه لذيذ ، يزرع في القطيف بشكل واسع.

طابـــع شرطـــة

محمد أحمد شمروخ

(مصـــــر)

بعد أن رفع رأسه ناحية مركز الشرطة، تذكر الميراث القديم الذي أمسك بأقدامه، يرتعش يهم بالرجوع في منتصف الشارع، توقف، ألف مشهد قديم، يطوف برأسه السيارات من خلفه، والمركز من أمامه، أصابه الذهول.

عندما همّ الحراس بفتح البوابة الرئيسية، أخذت خطواته للباب الجانبى الضيق، الذى تعوّد عليه منذ سنين، نادى عليه أكبر الحراس سناً، تفضل سيادة المواطن، مشيراً بيده إلى الباب الكبير وضع أصبعه فى أذنه فركها علها تسمع جيداً، تحرك داخل مركز الشرطة بحرية، وعند الباب وجد المقدم هيثم فاتحاً ذراعيه، موجهاً ابتسامة مصنوعة في أكبر معاهد التمثيل، هنا همّ المواطن بالرجوع.

نظر من خلفه من حوله، هل يجرى؟ لا. ودماء الشهداء، لن يعود إلى ما كان عليه، جلس أمام المقدم، رجع للوراء. قبل الثورة جاءتُ أطلب طابع شرطة، أتذكر حزنى يومها، عندما علمتُ بأن الطوابع. عند نائب المأمور، الذي يأتي في العاشرة.ثم

يغلق مكتبه. العسكرى يقوم بتوصيل طوابع الشرطة للمنتظرين.

ممنوع الهمس او الوقوف أمام المكتب، فى كشك صغير الجميع ممسك بأوراقه، ومن يعلو صوته، نتركه لخيال المخبرين. أهلا قالها المقدم هيثم، على مضض. شرّفت المركز أوامرك، المواطن غير مصدق لما يدور، من سينقذه من هذا الموقف، نحن في خدمة الشعب جاءت كسيرة من فم هيثم، طبعاً هو لا يعرف، أن المواطن وقف يوما أمامه، تلقى على وجهه سيل من الصفعات، يحاول هيثم أن يفتح معه أبواب الحديث المغلقة، يضغط المقدم على الجرس يأمر بكوب من الشاي للمواطن الذى احتار كثيراً، أيطلب من المقدم طابع شرطة، يالهُ من مطلب تافه، أمام هذه الحفاوة، مال المواطن للخلف، يرى أمامه اللواء حلمي، الضخم الذي يمر في الممشى الطويل، في الطابق الثانى، تمنى ساعتها أن يكون مجرد فأر يجرى في المكاتب، يتسلق أي شباك ولكن أقدامه التي بدأت تهتز، يعرف أنه إنسان، صوت الجنود المرتفع بالتحية، ما هذا الفزع الذى انتابه، أول مرة يكون قريباً هكذا، رأى النسر والسيف المتقاطع، الشارب العيون الجاحظة، رمق المواطن الذي تجرأ ووقف أمامه، بنظرة لبرص يلتصق في الحائط، مر بجواره، لم يجد المواطن الأكسجين للتنفس، كتم أنفاسه، وضعُ كوب الشاي على المكتب جعله ينتبه، يأخذ نفسا عميقاً، يتذكر وجوه شهداء الثورة يتماسك، لا لن يطلب طابع الشرطة، تأتي الكلمات من كهف الخوف المغلق، ضقنا بكم، لماذا قتلتم المتظاهرين هنا يعود هيثم عطا.. القديم، يقف يشخر، شهداء من، هؤلاء بلطجية، هنا يقف المواطن صوت الصفعات، الطلقات. سيارات الشرطة وهي تدهس الزهور، ترتفع ذراع المواطن إلى بعيد وكأنه تسافر، تنهال بقوتها على وجه هيثم، الذي أخرسته قوة ذراع المواطن، صرخ بأعلى صوته، يؤتى الجند المخبرين، انهالوا ضرباً على المواطن، الذي لم يعبر الشارع، معطلاً مرور السيد العميد.

ضوء في قاع فنجان

أحمد موسى محرق
(السعودية)

عندما يدلف صوت خالتي من الباب لزيارة أمي شبه اليومية تدخل معه نسمة فرح عليلة إلى قلبي، تجعلني أرتب هندامي، وأمشط خصلاتي، ثم أتسلل من غرفتي كلص مألوف متعمدة المرور من أمامهما لأعطر أنوثتي برائحة الكلمات التي تطلقها خالتي عندما تشاهدني بقولها «لقد أصبحتِ عروسة ياسلمى».. وأخرى «هنيئاً لمن سوف تكونين من نصيبه». عندها تحمر وجنتاي فرحاً وخجلاً معاً وأنا أواصل سيري إلى المطبخ بخطوات تلك الحيلة المتكررة في كل زيارة متحججة بصنع فنجان قهوتي الخاصة. أدخل إلى جوف المطبخ بعدما أعلق مسامعي على حافة الباب؛ لتسترق السمع لحديثهما الذي يطوف بي في جميع الاتجاهات وشتى المجالات، قبل أن يمنحني فرصة اصطياد ذلك السؤال الذي تدلقه أمي على مسامع خالتي في كل زيارة بسؤالها عن أخبار ابنها سالم المبتعث لإكمال دراسته بالخارج. عندها يندفع جسدي بطريقة كهرومغناطيسية إلى حافة الباب ليتلذذ بالإجابة وهي تقول «لقد اتصل قبل يومين وهو بألف صحة وعافية، ويبلغكم جميعاً

سلامه وأشواقه». حينها يتدثر قلبي بنشوة الفرح؛ فأحمل فنجان قهوتي عائدة إلى غرفتي أتربع على حافة سريري، وارتشفها بهدوء تاركةً خيالي يسبح في فضاء الأمنيات. فتارة يبدو لي سالم وهو يجتاح الصفوف على جواد أبيض ليختطفني من بين الجموع، وتارة تنعكس ملامح وجهي الغض على دبلة الخطوبة وأنا أنسج بإبرة الأحلام علمي المخملي معه. لكن الأيام كانت تحمل بين طياتها عكس ذلك؛ لتصفعني في تلك الليلة بكف المفاجأة المفجعة، حينما كنت أمارس حيلتي لسماع أخباره، فإذا بتنهيدة تخرج من قاع قلب خالتي قبل أن تقول «لقد اتصل قبل يومين، وفاجأني برغبته في الزواج من إحدى الطالبات، وهي مبتعثة للدراسة معه بالخارج، وعندما حاولت ثنيه وكبح جماح رغبته كان مُصراً على ذلك متحججاً بأنها من بيت ذي حسب ونسب وعلم، ومن المتفوقات على زميلاتها، وقد حدد مع والدها موعد الخطوبة في الإجازة القادمة». عندما أنهت خالتي حديثها كان جسدي يتصبب عرقاً. حملتُ فنجاني وأبخرة الألم تتصعد من قلبي عائدة إلى غرفتي أحاول الوقوف على ذكرياتي معه فأجدها كالرمال المتحركة، كلما حاولت حرث ذاكرتي لعلني أجد كفناً يغلف ذنبه أو قطعة ذكرى أمحو بها مرارة الفاجعة..

أُسائل الأيام على مهل: أيعقل أن تكون الغربة قد غيرته لهذا الحد، وكبرت أحلامه وطموحاته؟ رحت أتأمل مرة أخرى وكأنني أرفض الإيمان بما حصل، أو ربما أرفض أن أعترف بأن يكون ذاك هو سالم الذي ظل طوال الأسبوع الأول من التحاقنا بالمدرسة يجهش كل يوم بالبكاء منذ خروجنا من المنزل حتى وصلنا للمدرسة، وأنا تارة أحمل عنه حقيبته، وتارة أضع في يده قطعة حلوى لعلها تقطع بكاءه. أيعقل أن يكون هو ذاك الذي عندما جاء لتوديعنا ليلة سفره للخارج دسَّ بطريقة خفية تلك الورقة الصغيرة بعد أن كتب عليها «استودعك الله يا سلمى.. لن أنساك أبداً» وأنا أتلصص عليه من خلف الباب شبه المغلق بينما هو يرمقني بنصف نظرة. يا تُرى، ما الذي أوصله إلى هذا العبث بمشاعري في الوقت الذي توقعت فيه كل المفاجآت إلا أن تكون تلك هي مفاجأتي التي أذهلتني وجعلتني أنهار أمام تلك السنين التي انتظرتها، تلك الأحلام التي رسمتها على لوحة هو من صنعها؛ لتصبح علامات الاستفهام بها كبراكين بحرية في أعماقي. عندها قررت أن أنفض يدي من تراب قبره، وعدت إلى عالمي كما يعود القائد المنكسر من ساحة الحرب، لا أملك سوى دمعة لا أستطيع إرسالها، وزفرة لا أستطيع تصعيدها، أخيط جرحي بإبرة ضوء في قاع فنجان قادم.

مقاطـــع الطَــرق

صالح جبار خلفاوي
(العـــــراق)

101

المطارق تدق.. صوت تناثر الحجارة يسمع بوضوح.. بائع متجول ينادي على بضاعته.. الزقاق يبدو شبه خالٍ.. في نهايته أطفال يتراكضون بصراخ.. الدراجة الهوائية التي مرت مسرعة.. تحمل خبزا ساخناً.. رائحته أشعرتني بالجوع.. جاري الذي باع داره قبل أسبوع.. جلب لي الصداع.. من كثرة الطرق الذي لا يتوقف.

103

الحديقة الأمامية للدار مضاءة بمصابيح لاحصر لها.. تطلعتُ إلى السماء المعتمة.. قررتُ أن أُطفئ النجوم باصابعي .. لأنها حضرت جالبةً معها القمر.. لتُخبرني: أنها لم تجد إنساناً.. يضيء المساء مثله.. وأشارت صوب نافذة لم تغلق رغم انقضاء الليل.

105

في نقطة التقاطع ثمة نشرات ضوئية.. تتمهل العربات بالعبور.. نظرات الأشخاص الجالسين

بإهمال على الرصيف.. تترصد العابرين بجسد مقرف.. ريثما أمر من هناك.. يكون لصوتك الخافت داخلي حضور.. مع زعيق الأبواق المزعجة.. فتصمت كل احتجاجاتي

107

صياح الديّكة .. الرابضة فوق الأسيجة.. ينبئ بحضور الصباح .. علامات المرور تضيء فجاة .. تتحرك السيارات في الجانب المقابل.. أبقى منتظراً ريثما ينزل المطر .. يتبلل الهواء بعطر البارحة.. يستمر بائع الجرائد مهرولا.. بينما يظل شرطي المرور يحرك يديه بلا توقف.. عندها تستفيقين داخلي سوط ضوء مُحَيّر.

109

صوت الدراجة البخارية يزعق في الشارع الفرعي.. سائقه يبدو منتشياً.. النسمات الباردة تعطيني شعوراً بالراحة.. افكك غيمة تهيوءات ساخنة.. وجنة الساحة الواسعة تغازل شاشات الاعلانات المضيئة.. ما بين ان اقتنص فكرة الوصول اليكِ.. وان اعبر الى الضفة الاخرى.. عالمان تفصلهما نجمة لا تخبو.. ترفل بانفاسٍ مدهشة.. تتمايل الأغصان.. لتعاود العصافير بالطيران مفزوعة.. في البيت أسمع زوجتي وهي واقفة أمام باب المطبخ تقول: هذه الغيمة ماطرة.. مرة ثانية يعود صوت الدراجة ينفجر في وجه هواء مبلل.. ليتركني وسط انفعالات مضطربة.. فيما السقسة تملأ الأجواء بدون كلل.

111

البارحة اكتشفت فكرة.. دارت في رأسي كذبابة تطُن بلا توقف.. الشاشة الزرقاء مفتوحة.. نقرات الأصابع تحيل بياض الصفحة حروفاً سوداء.. الشاي الساخن يفتح في تجو يف الرأس فتحات متشظية.. الولد الصغير يطلب الطعام.. تسهو الأصابع فتمحو كل الكلمات.

113

السماء تهمي.. الأحلام تتقافز مثل الكرات.. سيول المياه الصغيرة تحمل أوراق الجرائد.. في الطرف الآخر عرق ينبض بالتودد.. تختفي الطيور من الساحات.. ليس هناك سوى بوق سيارة تمضي نحو المجهول.. وتكونين أنتِ اختصاراً لكل الوجع.

الســـــــلوان

محمد المنصور الشقحاء
(الســعودية)

هجر مدينته التي ولد فيها في اليوم الثاني لمغادرته السجن تاركا زوجته، وقد تخلى عن لقب الأسرة، قاتل حتى أصبح يشار له كرجل ساهم في تنمية مجتمعه، وهو يقلب الصحف صفعته صورة ابنه الذي جاء ضمن العشرة الأوائل في الثانوية العامة.

قرر العودة للمشاركة في الفرح، جلس في الصف الأخير بمسرح المدرسة؛ لم يكن هناك أحد يرافق ابنه وهو يستلم شهادة التكريم، وأيضا لم يكن معه أحدٌ وهو يسير في الشارع؛ تابعه حتى ولج المنزل القديم.

وهو مع أفكاره المتثالة بغرفته في الفندق قرر الزيارة بعد صلاة المغرب؛ لما قرع الباب جاءه صوت أنثى يعرفه (آهلا علي) ولما شرعت الباب قالت: ابنك محمد يتابع درس يوم الاثنين بالمسجد.